

البشائر والأول

إشكاليات النوع الشعري في قصيدة النثر

تُشكل "قصيدة النثر" خرقاً حاداً لكل الأعراف الشعريّة السابقة عليها، ويكمن موقفها الإشكاليّ في كونها طرحت شئىً مكونات العملية الشعريّة التّاريخية، وتشكلت كنوع شعريّ مغاير، استعصى على قياسه على غيره، ورُبّما لهذا رفض البعض شعريتها، دون أن ينكروا إبداعيتها، ودعوا إلى اعتبارها نوعاً أدبياً مستقلاً، غير أن "قصيدة النثر" ظلّت - في نضالٍ حادّ - تُعمّق مجراها الخاص المثير، وبرغم استقرار "قصيدة النثر" كنوع شعريّ إلا أن إشكاليّتها النوعية لا تزال قادرة على السّجال والمواجهة وقد كانت من الفاعلية بحيث جعلت شئىً محدّدات العملية الشعريّة محل بحثٍ وخلاف.

وتركزت الإشكاليّات الأساسيّة لـ "قصيدة النثر" في قضايا: المصطلح - الإيقاع - كيفية تحقيق الشعريّة - علاقتها بالسّرد. وتباينت هذه القضايا حضوراً؛ فثمة إلاحٍ شديدٍ على إشكالية الجمع بين (قصيدة) و(النثر) برغم ما ارتبط به كلّ منهما من دلالات، كذلك السّؤال عن بديلها عن العروضيّ، وعند تناول القضية الثّالثة: كيفية تحقيق الشعريّة، تبرز أمامنا الوسائل الأساسيّة التي ركزت عليها أعمالُ شعراء الرّيادة المتمركزين في تجمّع مجلة (شعر) اللبناية، منذ أواخر الخمسينيات، وأبرزهم: توفيق صايغ، وجبرا إبراهيم جبرا، وإبراهيم شكر الله، وأدونيس، وأنسي الحاج، وشوقي أبو شقرا، ومحمد الماغوط، وهي أعمالٌ متفاوتة القيمة. أما عند تناول علاقتها بالسّرد، فإنّه يجدر - في البداية - تحديد مفهوم السّرد، ثم الكشف عن مكونات العملية السّردية، ثمّ السّرد في الشعر، وحدود (السّرد الشعري) - وهي الظاهرة الأبرز التي تتجلّى هنا - ثمّ رصد تجليات البنية السّردية في "قصيدة النثر" ثم متابعة ظاهرة مهمّة في (السّرد

الشُّعْرِيّ) هي: مُراوغاتُ السُّرْدِ الشُّعْرِيّ، التي تقودُ إلى تشكيلِ بنيةٍ سرديّةٍ خاصّةٍ تقومُ على الانزياحِ السُّرديّ.

هكذا سيحاطُ بإشكالياتِ النُّوعِ الشُّعْرِيّ في "قصيدة النثر" في جهاتها الأربع الآتية:

١ - المصطلح.

٢ - الإيقاع.

٣ - قصيدة أخرى، قصيدةٌ من خارجِ الرُّحم: تجربة مجلة "شعر" اللبنانية نموذجاً.

٤ - "قصيدة النثر" من منظورِ التَّحليلِ السُّرديّ.

المصطلح

لا يزال مُصطلح "قصيدة النثر" قادرًا على الإثارة، رغم مرور نحو نصف قرن، على إطلاقه، في المشهد الشعري العربي؛ فلا يزال القومُ مختصمين حوله، ويُجمعُ المعارضون على تناقض المصطلح^(١)، ويقترحون مصطلحاتٍ أخرى، أغلبها مُستقرٌ في الدلالة على أشكال أدبيةٍ أخرى ضمن نظرية الأنواع الأدبية مثل: "النثر الفني" و"النثر الشعري" و"الشعر المنثور"^(٢)، وبعضها جديد، يتسمُ بعموميةٍ فضفاضةٍ مثل: "كتابة عبر نوعية"^(٣).

أمّا المؤيدون فيتشبثون - في حماسةٍ مُقابليةٍ - بالمصطلح، ويجعلونه رايةً لشعريةٍ بديلةٍ تستقرُّ في عمق المشهد.

ويفضلُ الفريقين معًا، ترسخ المصطلح، وراج، واستقر، عنوانًا على منطقةٍ شعريةٍ مُحددة، وقد استدعى الجدالُ حول المصطلح قياسها على الشعرية العربية السابقة عليها، والمجاورة لها، التي قامت "قصيدة النثر" في مواجهتها، وقاد هذا إلى نقي صفة الشعرية عنها^(٤).

واللافتُ هنا أن الاحتدامَ في رفض المصطلح، لم يكن يعني بالضرورة رفض النوع الشعري ذاته، بل رفض اعتباره إبداعًا شعريًا؛ حيثُ رأى المعارضون فيه تهديدًا للشعر العربي وخطورةً عليه^(٥).

إذن، فقد انطلق المعارضون من رفض المصطلح، إلى سحب هذا (النوع الشعري) من دائرة (الشعر)، أي نسف شعريته بالكامل،

ومن هؤلاء: إبراهيم حمادة، الذي رأى أن "التسمية خاطئة من الناحية الاصطلاحية والدلالية. إذ افترضت بدءاً - أن القطعة من هذا الشكل "قصيدة" بينما اقتصر إطلاق هذا المصطلح - منذ رديح مجدثر في الماضي البعيد، على صيغة قولية معينة، يفترض في بنائها الشكلي - قبل أي شيء آخر - أن يكون موزوناً طبقاً لمعايير تفعيلية معلومة سلفاً، أو - على الأقل - مبتكرة، ومُستخدمة على نحو تكراري معين ويرى أن "قصيدة النثر" يمكن أن تُطلق عليها "المنثورة الشعرية" لأنها في المحل الأول نثر، وفي المحل الثاني مُرودة بتزاويق شعرية، أو فليتسم هذا النثر المشعور بـ "جواهر القول" أو بأي اسم آخر رثان فخم. ولكن عليه ألا يتسمى باسم "قصيدة" حتى ولو على سبيل المجاز، أو أن بعضه يتفوق على بعض القصائد الموزونة، فلا يزال النثر نثراً، والشعر شعراً".^(٦)

ومن هؤلاء أيضاً عبد الحميد إبراهيم (١٩٣٥ -)، الذي رأى أن الجمع بين شقي المصطلح جعلها "أشبه بذلك المخلوق الذي لا ينتمي إلى جنس الذكور؛ وفي الوقت نفسه لا ينتمي إلى جنس الأنثى".^(٧) ولقد كان من أبرز دواعي رفض المصطلح - حتى بعد شيوعه، واستقراره - هذا "التناقض الظاهر بين العنصرين اللغويين (قصيدة) و(نثر) لِمَا لكل منهما في تراثنا الأدبي والتراث العالمي من ماهية راسخة، وهو الأمر الذي لا يجعل المصطلح يصدق على طبيعة ما أُطلق عليه، فهو اسمٌ على غير مسمى".^(٨)

ولهذا الاعتبار نفسه رفض محمد إبراهيم أبو سنة (١٩٢٧ -) المصطلح، مؤكداً على "التباس المصطلح الذي تطرح "قصيدة النثر" نفسها من خلاله؛ فقد درجنا في أدبنا العربي على التمييز بين النثر والشعر".^(٩)

وآخرون تجاوزوا إشكالية المصطلح للتحذير من خطورة الظاهرة؛ فأقر أحمد عبد المعطي حجازي (١٩٣٥ -) بـ "أنها أصبحت ظاهرة

طاغية، ولكنها لا تزال مع طغيانها غير مبررة^(١٠)، أما نازك الملائكة (١٩٢٣ - ٢٠٠٧) فرأت في "قصيدة النثر" خطراً على الأدب العربي، وعلى اللغة العربية، وعلى الأمة العربية، بل وخيانة للغة العربية وللعرب^(١١)، كذلك رأى عبد القادر القط (١٩١٦ - ٢٠٠٢) أن التسمية "تحمل خطراً كبيراً على الشعر وصلته بمحببه"^(١٢)، كذلك اتهم أحمد سليمان الأحمد شعراءها "بالتشويه والتأمر على التراث"^(١٣).

وذروة الاتهامات بدت في تأكيدات شوقي بغدادي بأن الصهيونية تقف وراء "قصيدة النثر" وأن البرلمان الصهيوني قد اتخذ قراراً سرياً بتخريب اللغة العربية والشعر العربي عبر "قصيدة النثر"^(١٤). واقتربت هذه الاتهامات بأقذع النقوت، ومن ذلك قول أحمد عبد المعطي حجازي في شكل تساؤل: "كيف نقبلها وقد بلغت هذا الحد من الصفاقة والغرور"^(١٥).

واتهم شعراؤها بالجهل بـ(مقومات الشعر) بل ويقواعد اللغة؛ فصرح خليل حاوي (١٩١٩ - ١٩٨٢) بأن شعراء "قصيدة النثر" عندنا... طائفة تجهل قيمة الإيقاع المنضبط في الشعر، وصعوبات البناء الداخلي المقيد بذلك الإيقاع الذي لا بد منه لكل شاعر يأبى أن تتساح قصيدته وتحلّ إلى مجموعة من الصور المبعثرة... إنها ظاهرة مرض يسعى إلى إخفاء حقيقته ببهرج الصورة وزخرفها الزائف"^(١٦) وقال أحمد عبد المعطي حجازي "نحن نقرأ للذين يكتبون هذا النوع من الكتابة فنجد أخطاء لا يقع فيها تلاميذ المدارس"^(١٧).

والإتهام بالجهل، يقود - بالضرورة - إلى نفي الوعي بفض الشعر وآلياته، ولهذا نفي محمد عفيفي مطر (١٩٢٥ -) وجود ما يُسمى بـ"قصيدة النثر" لأنها تفتقد الجماليات المتفق عليها للقصيدة، هي اجتناب من الجذور لا تعتمد على أي إطار مرجعي - لغوي أو بلاغي أو تخيلي، هم يريدون هدم أحد ثوابت الكون ألا وهو النظام الموسيقي"^(١٨)، وأكد أحمد عبد المعطي حجازي "إن "قصيدة النثر"

لم تستطع بعد مرور أكثر من قرنٍ على ظهورها أن تقنعنا بأنها قصيدة أو بأنها شعر بالمعنى الاصطلاحي للكلام، أو بأنها شعر آخر يكافئ الشعر كما نعرفه أو يساويه^(١٩).

وحاول البعض أن يتجاوز إشكالية المصطلح، ويُعلن موقفه من (الشعر) ذاته، ومن هؤلاء صلاح عبد الصبور (١٩٢٠ - ١٩٨١) الذي قال: "ليسموها قصيدة نثر، أو ليسموها شعراً منثوراً.. أما أنا فلا أحب التسمية الأولى، ولكن كثيراً من أصوات الشعر المنثور تهزني"^(٢٠).

أما أدونيس - الذي ارتبط اسمه بأول عرض نظري لما يُسمى بـ"قصيدة النثر"^(٢١)، والمائل بأنه "أول من كتب قصيدة النثر، وذلك في عام ١٩٥٨"^(٢٢) - فقد أبدى تراجعاً واضحاً عن موقفه التاريخي، حيث يُعلن - بعد خمس وعشرين سنة كاملة من ممارستها: "إن علينا أن نُعيد النظر في ما قلناه، ومارسناه مما يتصل بما سميناه قصيدة نثر"^(٢٣).

ولابد أن نُشير إلى أن سوزان برنار، نفسها، في دراستها الرائدة عن "قصيدة النثر"، هي أول من أشار إلى التناقض في تركيبية المصطلح، ورأت فيه جزءاً من إشكالية هذا النوع الشعري حين أوضحت أنه إذا كان بوسعنا مشاهدة تطور جسم انطلاقاً من خلية أساسية فإن بوسعنا أن نرى كل المجموع المعقد للقوانين التي تدخل في تركيب هذا النوع الأصيل موجوداً أساساً وبصورة افتراضية في تسميتها "قصيدة النثر" إنه اتحاد غريب، بلاشك، يتضمن جمع المتناقضات (أفليس المنثور هو نقيض "الشعري" في اللغة الدارجة)^(٢٤)، و"قصيدة النثر" في الواقع مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب، وإنما في جوهرها كذلك: نثر وشعر، حرية وقيود، فوضوية مُدمرة وفن منظم... ومن هنا يبرز تباينها الداخلي، وتبع تناقضاتها العميقة الخطرة والغنية، ومن هنا ينجم توثرها الدائم وحيويتها^(٢٥).

إذن فالتناقض الظاهري بين (قصيدة) و(نثر) يعكس إشكالياتها

الكبرى؛ فإشكالية المصطلح جزء من إشكالية النص الشعري كله، والذين تصوّروا أنهم اكتشفوا جرثومة الشاخص التي لا بد أن تُودي بها، مُخطئون، وكان طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) - قبل هؤلاء جميعاً - أكثر جرأةً وتحريراً، حين صرح - في جريدة "الجمهورية" في عام ١٩٥٧ - أنه "ليس على شبابنا من الشعراء بأس، فيما أرى، من أن يتحرّروا من قيود الوزن والقافية إذا توافرت أمزجتهم وطبائعهم ولا يطلّب إليهم في هذه الحرية إلا أن يكونوا صادقين"^(٢٥).

وإذا كانت "قصيدة النثر" في جميع الآداب تثير أسئلتها النوعية الأساسية إلا أنها في مشهد الأدب العربي هي الأكثر جدّة وضراوة، ولم تعرف الآداب الأخرى الفصل بين ما هو (شعريّ) وما هو (نثريّ) بهذا الشكل الحاسم، كما هو في الأدب العربي، الذي يُحيط به ميراثٌ نظريّ هائلٌ.

إنّ مصطلح "قصيدة النثر" إذا، ليس بعيداً عن هوية هذا النوع الشعريّ الإشكالي؛ بل إنّه مجلّى له؛ فهي "قصيدة" لأنها تبنين شعريّ مقصودٌ (شعراً) في الأساس - حسبما تُشيرُ دالة "قصيدة" - له إجراءاته الخاصة في تحقيق شعريته وتأسيس "قصيدته" في فضاء هذه "الشعرية"، هي "قصيدة" اكتسبت التعريف بإضافتها إلى "النثر" لأنّه الحقل الذي تتشكل في تربته، وتبنت في مكوناته، في شكلٍ منظم، وإذا كان "النثر" يُشيرُ معجمياً إلى التفرق والتبعثر، فإنّ "القصيدة" هنا هي النظامُ الصاعدُ في هذا الفضاء المحتشد بالمتأثر في غير نظام، ومصطلح "قصيدة النثر" - كما استقرّ في شعريات اللغات الأخرى - يُشيرُ إلى "القصيدة النثرية غير المقطّعة، قصيدة الإيقاع المتدفّق الموصول، في خطاب يتدفّق، فيحتلّ مساحات البياض، في هيئة كهيئة النثر الموصول على فضاء الصّفحة كأي نثر، مُستثمرة طاقات السرد في اصطليار (الشعر) في خريطة (النثر)، ليصبح من النثر العاديّ الكيان الفنيّ

المُحكَم الذي هو (القصيدة) كاملة، في هيئة النَّثرِ وسيولته وتدقيقه، ولكنَّ الوعيَ بإنشاء (قصيدة) في رُكام النَّثر هو وعيٌ بإنجاز نوعٍ شعريٍّ مقصودٍ في الأساس منذ أوَّل مُفردةٍ في إبداع هذه (القصيدة) استجابةً لإيقاعِ التَّجربةِ المنظمِ للتَّركيبِ النَّحويِّ للنَّصِّ، ولعمارةِ النَّصِّ كلِّه وهذا ما يُشكِّلُ منها (قصيدة)، فهي قصيدةٌ تستثمر حيلَ وإجراءاتِ النَّثرِ العاديِّ كالسُّردِ والوصفِ والاسترسالِ والتَّدفقِ الحرِّ لأغراضٍ شعيريةٍ أكثرَ تحرُّراً وبيكاراً.. إنَّ مُصطلح (قصيدة النَّثر) يُراد به الدَّلالةُ على تلكِ القصيدةِ التي تُكتبُ كما يُكتبُ النَّثرُ العاديُّ، المكوَّنةُ من عناصرِ النَّثرِ الثَّامةِ، القصيدةِ الصَّاعدةِ في مجالِ النَّثرِ، (قصيدة) هنا مُضافةٌ إلى النَّثرِ، لأنَّ النَّثرَ هو الأصلُ والأساسُ، و(القصيدة) هي الخُلاصةُ الطَّالعةُ في فضائه، والثَّمرةُ النَّاتجةُ في حقله، هي (الشَّكلُ) الطَّالِعُ في (اللا شكل) و(النَّظامُ)، المنبثقُ من (اللا نظام) و(الصَّيغة) الصَّاعدة من (الانقراط)، وهذا ما يجعلها نوعاً (شعرياً) صاعداً في خريطة (النَّثر) التي هي تفرُّقٌ ولا نظامٌ وتبعثُ وانقراطٌ^(٣٧).

غير أنَّ ما يُعرف بـ "قصيدة النَّثر" لا يُكتبُ كلُّه على هيئة النَّثرِ العاديِّ الموصولِ على فضاءِ الصَّفحة؛ فالبعضُ يُكتبُ في سطورٍ قصيرةٍ مُتفاوتةٍ الطَّولِ، وهذا يُعرفُ، اصطلاحاً، بـ "الشَّعر الحرِّ"، وهو مُصطلحٌ تمَّ تداوله خطأً - للدَّلالةِ على شعيرِ عَرُوضيٍّ، في مرحلتينِ شعيريتينِ، وفي كلِّ مرحلةٍ اتَّخذ دلالةً خاصةً؛ ففي المرحلةِ الأولى أطلقه أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ - ١٩٥٥) للدَّلالةِ على شعيرِ موزونٍ غير أنَّه لا يلتزمُ بإيقاعاتِ بحرٍ مُحدَّدٍ، وإنما يُنوعُ بين البحورِ داخلَ أسطرِ النَّصِّ الشعريِّ، كانَ هذا في عشرينياتِ القرنِ الماضيِ بدايةً من (١٩٢٧)، وبعدَ اثنين وعشرين عاماً تمَّ تداوله، عبَّرَ نازك الملائكة، للدَّلالةِ على ما أُجمِعَ عليه، فيما بعد بـ "شعيرِ التَّفعيلة"؛ وهو الشعيرُ الذي يعتمدُ التَّفعيلةَ أساساً، أو يعتمدُ تفعيلاتِ البحرِ الواحدِ

اعتمادًا حرًا؛ بحيث لا يرتبطُ بعددٍ مُحدّدٍ من التفعيلات.

وكان أمين الرّيحاني (١٨٧٦ - ١٩٤٠) قد سبق أبا شادي (ورفاقه)، ونازك الملائكة، أيضًا، في استعمال هذا المصطلح عام ١٩١٠ للدلالة على "الشعر المنثور"، مُعتمدًا على مفهوم والت وايمان (١٨١٩ - ١٨٩٢)، وهذا المفهوم أقرب إلى الدقة الاصطلاحية، غير أنّ هذا المصطلح: "الشعر الحر" لم يُرَجَّح مع الرّيحاني لأنه اختار له صيغة "الشعر المنثور" وأشار إلى أنه يدعى عند الغربيين بـ "الشعر الحر"^(٢٧)، وظلّ المصطلح العربيّ البديل: "الشعر المنثور" ينوبُ عنه ويترسخُ.

وقد ميّزَ يوسف الخال (١٩١٧ - ١٩٨٧)، تمييزًا دقيقًا بين "قصيدة النثر" و"الشعر الحر" - في ردّه على نازك الملائكة - بقوله: قصيدة النثر "شكل يختلف عن الشعر الحرّ في آداب العالم بأنّه يستندُ إلى النثر ويسمّو به إلى مصافّ الشعر، فيما يستندُ الشعر الحرّ إلى الشعر التقليديّ، ومن هنا التزامه الأشطر شكلًا، مُكتسبًا من النثر العاديّ عقويته وبساطته، وحرّيته في الأداء والتعبير، وبُعدّه عن الخطابية واليهلوانية البلاغية والبيانية"^(٢٨).

وهكذا جاءت "قصيدة النثر" محاولةً لتحرير الشعر باتخاذ النثر نُقطة انطلاق، كما جاء الشعر الحرّ والبيت القصيرُ تمثيلًا للمحاولة نفسها بالابتعاد عن البيت الشعريّ"^(٢٩) إذن فليس كلُّ شعر النثر "قصيدة النثر"؛ غير أنّ الجميع: مؤيدًا ومعارضًا، يُشاركون في هذه الأزمة، للدرجة التي لو دُكر "الشعر الحر" لثارَ التساؤل: أيهما...؟، فيما تقدّم مصطلح "قصيدة النثر" في المشهد الذي يتقاسمه النوعان الشعريان النثريان.

ومن أهم النتائج المترتبة على ترويج مصطلح "قصيدة النثر": التأكيد على بطلان ادعاء الفصل بين الأنواع الأدبية؛ فثمة (شعر) في النثر، وثمة (نثر) في الشعر، وإبداع "قصيدة" يقتضي الوعي بهذا، واستثمار طاقات الشعر أئى وُجدت.

الإيقاع

لماذا ينزعج البعض من الخروج على (الأوزان) وتأسيس (شعر) بمعزل عنها ، رغم أن نظام الخليل نفسه لم يستوعب إيقاعات الشعر العربي السابق عليه ، ولا المجاور لعمله؟ وتذكر في ذلك نماذج عديدة لامرئ القيس ، ولعبيد بن الأبرص والأسود بن يعفر ، ولأمية بن أبي الصلت ولأبي العتاهية وآخرين ، وهي نماذج معلومة ، بل إن إحداها وهي لعبيد بن الأبرص اعتُبرت من المعلقة العشر ، وصدر بها كتاب (جمهرة أشعار العرب) للقرشي.

ولم يتوقف (الشعر) على حال؛ فالتراث الذي فيه القاعدة فيه الاستثناء أيضاً ، فكثيراً ما خرج على أطره المستقرة ، كما أن حركة (شعر التفعيلة) قد اقتصرت كثيراً من مناطق (النثر) في استخدام أساليبه وطرائقه التعبيرية وتعامله مع المفردات ، ويبدو هذا في شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ومجاهد عبد المنعم مجاهد وكامل أيوب وسواهم ، كما أنه من المسلم به أن (الوزن) لم يكن سابقاً على (الشعر) وكما كان ذلك فينبغي ألا يكون أيضاً ، كما أن (الوزن) فرع واحد من شجرة (الإيقاع) وبالتالي يمكن تحقيق (الإيقاع) بغير (الأوزان) وذلك باعتماد أدوات إيقاعية توجد في المنثور كما توجد في الموزون أيضاً ، غير أنها في شعر النثر تكون هي كل الآليات التي يعمل عليها الشاعر لتشكيل فضائه الإيقاعي الخاص ، المعادل لتجربته بحركتها المتواليّة ، هذه الحركة

التي لا تتفق بالضرورة مع الوزن الثابت المتكرر، بل يقع شاعر (الوزن) في صراع معها لتطويعها - وتطويع تجربته أساساً - لها.

وخطأً بين أن نُقصر (الإيقاع) على (الأوزان)؛ بل إن (الإيقاع) لا يقتصر على (الشعر) وحده؛ حيث تصبو جميع الفنون - كما يرى شوبنهاور (١٧٨٨ - ١٨٦٠) - إلى أن تكون موسيقياً؛ بل إن الفلاسفة وسعوا مفهوم (الإيقاع) ليشمل الوجود كله، وأشاروا إلى وجود "صلة وثيقة بين الإيقاع والنظام الذي تسير عليه حركة الجسم وحركة الطبيعة؛ فالجسم حركات إيقاعية سريعة كالتنفس بما فيه من شهيق وزفير وحركات بطيئة نسبياً، كتعاقب الجوع والشبع، والنوم واليقظة، وفي الطبيعة إيقاع ثنائي تتعاقب فيه فصول السنة، ومن هنا قال كثير من الباحثين إن للموسيقا أصلاً عضوياً أو طبيعياً، مادامت الحركة الطبيعية فيها ترديد لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنساني أو في الطبيعة الخارجية، مما أدى إلى تكوين ما يُسمى بالحاسة الإيقاعية لدى الإنسان"^(١).

أما (الإيقاع)، في الشعر، تحديداً، فهو، كما يذكر عز الدين إسماعيل (١٩٢٩ - ٢٠٠٧): "حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر والتفاعيل، وهو غير الوزن، وهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو يصدر عن الموضوع، في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل وهذا من الخارج"^(٢).

والإيقاع، كما يرى نعمان القاضي "عزف شخصي، أي أنه من قبيل الإبداع، ويقدر ما يكون للشاعر إيقاعه الخاص وصوته الفردي يكون إبداعه وابتكاره وأصالته"^(٣).

وهو، كما يرى والت وايمان، يُشبه "أمواج البحر في سرعتها وانسيابها، وإيقاعها المتراكم، وحركته أكثر حرية ومرونة من إيقاع الوزن، وهو أقرب إلى الحركات الحرة في الطبيعة"^(٤).

هذا هو الإيقاع الذي تتبناه "قصيدة النثر"، ودائماً ما يتساءل

المعارضون عن كُنْه هذا (الإيقاع) وعن قانونه الضَّابط، وهم بهذا يريدون "قالباً جديداً يحلّ محلّ قالب قديم"^(٥)، غير أن شعراء "قصيدة النثر" يردّون - على لسان أنسي الحاج (١٩٣٧ -) - قائلين: "لا نهربُ من القوالب الجاهزة لنجهزَ قوالبَ أخرى ولا ننفي التّصنيفَ الجامدَ لنقعَ بدورنا فيه.. لا نُريدُ ولا يمكنُ أن نُعيدَ قصيدة النثر بتحديداتٍ مُحتطّةٍ.. لقد خذلت [قصيدة النثر] كل ما لا يعني الشّاعر، واستتنت عن المظاهر والانهماكات التّأنوبية والسّطحية والمضيّعة لقوة القصيدة. رفضت ما يُحوّلُ الشّاعرَ عن شعره لتضع الشّاعرَ أمام تجربته مسئولاً وحده وكلّ المسئولية عن عطايه"^(٦).

إنّ (الإيقاع) في "قصيدة النثر"، لا يتوقّف عند حدّ، مادام يتواشجُ مع حركة التّجربة الشعريّة الباطنية المتحوّلة، وتُشبههُ سوزان برنار هذا الإيقاع بطاقة الكهرياء تسري فترى أثرها نوراً بازغاً حيث: "يسري بها التّيّار الشعري الخفي عبْرَ جملٍ تخلو - على ما يبدو - من الوزن، كما يسري تيّار كهريائيّ غير مرئيّ عبر سلك غليظ ليفرقنا بالتور فجأة"^(٧).

كما تستثمر "قصيدة النثر" أنواع التّوازي والتّكرار والتّسبّر والصّوت وحروف المدّ وتزاوج الحروف وغيرها.. إلخ كما أنّ إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصّور وطاقة الكلام الإيحائية والذّيول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتكوّنة المتعدّدة هذه كلها موسيقا وهي موسيقا مُستقلة عن موسيقا الشّكل المنظوم قد توجد به وقد توجد بدونه"^(٨).

ويرى كمال أبو ديب أنّ "قصيدة النثر لا إيقاع لها سوى الإيقاع النَّابع من التّسبّر والتّركيب الصّوتيّ للغة النّصّ والأبعاد الدلالية للنّظم، أي من المكونات ذاتها التي تمنح النثر بكلّ أشكاله وتشكيلاته إيقاعاً ما، ولا تولّد وحدها إيقاعاً شعرياً بالتّحديد العربيّ للإيقاع الذي يقوم على التّكرار المنتظم لمكوناتٍ معيّنة

وفي تشكيلاتٍ وزنيةٍ مُحدّدةٍ، "قصيدةُ النَّثر" بهذا المعنى لا وزن لها، لكن لكلِّ نصٍّ منها إيقاعاً"^(٩٠).

إن الوعيَ بهذا الإيقاعِ الباطنيِّ المراوغِ "يحتاجُ إلى تدريبٍ ومراسٍ حتَّى تألفه آذاننا ونهتدي إلى ما فيه من موسيقيةٍ خفيفةٍ ونظامٍ سمحٍ، ومعظمُ الجهدِ في هذا المراسِ والتدريبِ سيتكوّنُ من محاولةٍ تحريرِ آذاننا من استبعادِ النظامِ الكميِّ ذي القوانينِ الضيقةِ"^(٩١).

فهو إيقاعٌ شديدُ المروعةِ، وليسَ من السَّهلِ تحديدهُ وتقنينه، لأنَّ لكلِّ نصٍّ حقيقيٍّ إيقاعه الخاصُّ، كما أنَّ الإيقاعَ لا يقتصرُ على العناصرِ الصَّوتيةِ أو التَّركيبيةِ أو الدَّلاليةِ في النَّصِّ وإنما يتخطَّها إلى إيقاعِ الشَّكلِ البصريِّ؛ فالعينُ تستقبلُ النَّصَّ بتجسُّداته باعْتباره بناءً مُتكاملاً خاصاً، يقول مالارمييه (١٨٤٢ - ١٨٩٨): "إنَّ عينِ القارئِ ينبغي أن تشملَ القصيدةَ بنظرةٍ كُليةٍ تتأولها أفقياً وعمودياً في آنٍ معاً، إذ ليستَ القصيدةُ حينئذٍ سلسلةً من الكلماتِ المتتابعةِ تتابعاً زمنياً، بل هي أشبه باللوحةِ ذاتِ البُعدِ المكانيِّ الواحدِ"^(٩٢).

والإيقاعُ البصريُّ هو أكثرُ المظاهرِ الإبداعيةِ أهميةً في النَّصِّ الشعريِّ (الكتابيِّ)، بالإضافةِ إلى إمكانياتٍ غيرِ مُحدّدةٍ يحقِّقها التَّوازي بأنواعه في بقاعِ النَّصِّ المختلفةِ، كتوازي التَّرادفِ وتوازي التَّضادِ وتوازي التَّركيبِ وتوازي التَّكاملِ وتوازي الخطوةِ وتوازي الدَّلالةِ، بالإضافةِ، أيضاً، إلى التَّبرُّ، وهذه التَّقنياتُ الإيقاعيةُ تتمتعُ بقدرٍ كبيرٍ من الحريةِ والطواعيةِ، فتجعلُ الشَّاعرَ يختارُ منها ما يشاءُ، كيفما شاء، في تشكيلِ البنيةِ الإيقاعيةِ للنَّصِّ الشعريِّ.

وينبه حازمُ القرطاجنيُّ (- ٦٦٤هـ) إلى أنَّ الإيقاعَ لا يُمكنُ تحديدهُ كالوزنِ حينَ قال: "الأوزانُ العروضيةُ لا تعدو أن تكونَ قوالبَ مفرَّغةً ومنسَّقةً تسيقاً تجردياً صرفاً.. أما الإيقاعُ الداخليُّ للكلماتِ.. أي إيقاعُ الحركاتِ والسُّكناتِ بما فيها من قُوَّةٍ أو لينٍ، ومن طولٍ أو قصرٍ، ومن همسٍ أو جهرٍ فشيءٌ قلما يدخلُ في

التقرير، وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه^(١٢).

ويقرر كمال أبو ديب أن "كل المحاولات التي تزعم أن قصيدة النثر إيقاعها الخاص المكافئ للوزن تشبث بأذيال الشعرية القديمة، وتحاول إكساب الشعرية لـ "قصيدة النثر" بموضعها داخل التراث الشعري وتاصيلها فيه، لكن الحقيقة البسيطة هي أن قصيدة النثر لا أصول لها في الإيقاع التقليدي"^(١٣).

هذا الفرق الجوهرى بين طبيعة الإيقاع في "قصيدة النثر" وطبيعة الإيقاع العروضي - في رأي محمد عبد المطلب (١٩٢٧ -) - هو فرق بين بنية إيقاعية كلية، وبنية إيقاعية جزئية؛ فقد لاحظ على "قصيدة النثر" إهمالها لبنيات الإيقاع الجزئية، وعنايتها البالغة للبنية الكلية لهذا الإيقاع، وهي - في ذلك - تتوافق مع الإيقاع الكلي للعالم الذي تغيب إيقاعته إذا ركزنا المتابعة على مفرداته الجزئية، فنحن عندما نتأمل لوحة طبيعية أو تشكيلية على نحو جزئي، فسوف نقصد فيها التناسق؛ بل ربما تجلت أمامنا نموذجاً للتناظر؛ حيث لا نجد تناسقا بين (منزل) بجواره (كائن بشري أو حيواني) ثم بينهما (شجرة) متشعبة الفروع والأغصان، لكن تجميع هذه التكوينات على نحو مخصوص من التقارب والتباعد والصغر والضخامة، هو الذي يحقق لها الاتساق والانتظام، وأظن أن إيقاع "قصيدة النثر" شيء قريب من هذا النمط التكويني لأنه يعطي إيقاعه الصوتية والدلالية كلياً لا جزئياً^(١٤).

ينبغي أيضاً أن نلاحظ أن المجاز المهيم على نص "قصيدة النثر" هو - أيضاً - مجاز (كلي) لا (جزئي)، مجاز (المشهد) لا مجاز (الجملة).

"قصيدة النثر"، إذا، لا قاعدة لإيقاعها، وهي تؤسس هذا الإيقاع كل مرة في تشكيل جديد، يعتمد على قيم إيقاعية وعناصر تُشكل منها في كل مرة شكلاً إيقاعياً مناسباً للتجربة، ونابعاً من إيقاعها، وإيقاع التجربة (الداخلي) لا يقف عند

خبر، فهو مُتدفِّقٌ، ومُتجدِّدٌ، ومُتحوِّلٌ، بينما إيقاعُ (الوزن) ثابتٌ مُتكرِّرٌ، مُنتظمٌ أليٌّ.

وللإيقاع في "قصيدة النثر" مجالٍ مُتَّوعَةٌ ومُتفاوتَةٌ الدرجات؛ فمنها ما يكون خافتاً، ومنها ما يكون حاداً، منها ما يتدفَّقُ رخياً، ومنها ما يكون جهيرَ النَّبْرِ، ومنها ما يتدفَّقُ كماءٍ جدولٍ، ومنها ما يتصاحبُ كأمواجٍ خضَمَ هادرٍ، ومنها ما يكون على شكلِ سطورٍ مُتراوِحةِ الطُّولِ، منبورةٍ، تتصاعدُ درجةُ الإيقاع - هنا - من توالي إيقاعِ السُّطورِ وتكاملها لتشكيلِ حركةِ الإيقاعِ الكليِّ للنَّصِّ. منها ما يكون هادئاً، رخياً خافتاً، كما يبدو كثيراً عند عباس بيضون، وسركون بولص، وبخاصةً حين ينزِعُ النَّصُّ إلى التَّحَقُّقِ المُشهديِّ، أو الوصفِ، ويتوارى خطابُ الدَّاتِ، أي حينما تعتمدُ الدَّاتُ الشَّاعرةُ إلى رَصْدِ حركةِ الخارجِ بحياديةٍ.

نقرأ لسركون بولص (١٩٤٤ - ٢٠٠٧):

لم يكنْ يُدخُنْ لكنْ انفاسُهُ كانت من الثَّقَلِ أحياناً بحيث
كان يبدو لي أن نوعاً من الدُّخانِ يرتفعُ ببطنه من بينِ
أسنانه، كان يُدخُنْ سيجارةً لا تنتهي في الدَّاخِلِ. لم يكن
يسمعُ أي شيءٍ أقوله وأغاظني ذلك قليلاً، وعرفتُ أن
الرجلَ من العنادِ والجنونِ بحيثُ لا يريدُ أن يفهمَ أحداً أو
يسمعَ أحداً. لا يريدُ إلا أن يجعلَ شخصاً آخرَ لا يهتمُّ مَنْ
كان يُصغِي إليه وهو يتحدثُ عن الطوفانِ في غرفتهِ
الضيقةِ التي تهزُّها أصواتُ المطرِ في الخارجِ. كنتُ أعرفُ
هذا النوعَ من المتعصبينِ جيداً سوى أن الرجلَ الجالسَ
أمامي لم يكن له أيُّ ملموحٍ حقيقيٍّ في تلكَ اللحظةِ
سوى إقناعي بأنَّ الطوفانَ حقيقةٌ صارمةٌ وضروريةٌ،
وكانتني بتصديقه سَأبْتُ ذلكَ الوهمَ حقيقةً إلى الأبدِ
لأنه لن يكونَ وحدهُ، وهذا هو الفرقُ^(١٠).

ونقرأ لعباس بيضون (١٩٤٧ -):

المرأة تحملُ الحسون. حينَ تمرُّ قُربَ الجنديّ تغطيه.
الطفلُ يلعبُ بقطعةِ نعلٍ. حينَ يمرُّ قربَ الجنديّ يرميها.
الجنديّ لا ينتبه. حينَ يبتعدان. تنظرُ المرأةُ إلى الحسون،
ويلتفتُ الطفلُ إلى القطعةِ التي خلفها. شياطينٌ كثيرةٌ
تحركتُ في الهاويةِ، لكنَّ الرقصةَ لم يشعرَ بها أحدٌ. مع
ذلك بضعُ دقائقٍ من التأخيرِ عن الموعدِ الجهنميِّ^(١١).

ويزدادُ الإيقاعُ وضوحاً، وبُروزاً، كلما اتَّحدَ بحركةِ الدَّاتِ
الشَّاعرةُ وتموجَّاتها، كما نجدُ عند بسَّام حَجَّار (١٩٥٥ - ٢٠٠٩)،
في هذا المقطع:

يجعلني مُثمناً أن يديكو تقتربان، وأن لمستهما تستيقظُ
الآن في جسمي الذي كنتُ أحسبُ أنه ميّت، أو أنه
استلقى لشهورٍ في نومٍ مُجرّدٍ. يمرُّ به كلُّ شيءٍ دون أن
يفادِرَ حياؤي. جسمٌ أصمٌ. جسمٌ أبكمٌ. ثم أتت يداكو. رسمتُ
شكلاً من طينةِ الفجرِ. كنتُ بعضاً من رقتها. من الحنانِ
الذي يضعنا ويجعلنا قابلينَ لأن نتكسّرَ إذ نفتقدهُ. إذ نحيا
في غيبتهِ الطويلةِ. الآن أعرفُ إلى أين أذهبُ، حين تضعني
الحافلةُ على رصيفِ الازدحامِ، أو حين تأخذني الغرفةُ إلى
الأفكارِ السُّوداءِ. أعرفُ ما الذي أفعله حين أحسبُ أن
الوقتَ لا ينقضي، أنامُ وتأتي يداكو في الحلمِ أو يأتي
الحلمُ في يديكو. لأنني أحسبُ في نومي أن يديكو
تحلمان بارتباكٍ من يجعل الطمانينةَ لسا، من يجعل
اللمسَ يقظةَ الغيابِ^(١٢).

ويزدادُ الإيقاعُ بروزاً، وجَهارةً كلما شرعتِ الدَّاتُ الشَّاعرةُ في
غنائيتها، واستبطانِ عوالمها، والامتثالِ لصوراتِ الدُّماءِ المُدممةِ،
والتَّعبيرِ عن الجيْشانِ المُتدافعِ فيها، ومن ذلك نقرأ لمحمد الماغوظ
(١٩٣٢ - ٢٠٠٦):

سَمْتُكَ أَيُّهَا الشَّعْرُ، أَيَّتَهَا الْجَيْفَةُ الْخَالِدَةُ
لِبِنَانٍ يُحْتَرَقُ

يَثْبُ كُفْرَسٍ جَرِيحَةٍ، عِنْدَ مَدْخَلِ الصُّحْرَاءِ

وَإِنَّا أِبْحَثُ عَنْ فَتَاةٍ سَمِينَةٍ

أَحْتَكُ بِهَا فِي الْحَافِلَةِ

عَنْ رَجُلٍ عَرَبِيٍّ الْمَلَامِحِ، أَصْرَعُهُ فِي مَكَانٍ مَا-

بِلَادِي تَنْهَارُ

تَرْتَجِفُ عَارِيَةً كَأَنَّ الشُّبْلِ

وَإِنَّا أِبْحَثُ عَنْ رَكْنٍ مُتَعَزِّلٍ

وَهَرَوِيَّةٍ يَالَسَةَ، أُغْرِزُ بِهَا^(١٨):

إِنَّ حِدَّةَ الْإِيْقَاعِ هُنَا تَعَكْسُ حِدَّةَ إِيْقَاعِ التَّجْرِبَةِ الْإِنْسَانِيَّةِ، وَإِذَا كَانَ
الْإِيْقَاعُ هُنَا لَا يُدَوِّي فِي آذَانِنَا فَإِنَّهُ بِكُلِّ تَأْكِيدٍ يُدَوِّي فِي قَلْبِنَا^(١٩)،
وَيَتَضَحَّ هَذَا أَيْضًا فِي الْمَجْتَزَةِ التَّالِيَةِ، لِمُحَمَّدِ آدَمَ (١٩٥٤ -):

”سَأَنْتَصِبُ مِثْلَ قَارَةٍ فِي وَجْهِ الرِّيحِ

وَأَخَذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَضَبًا، وَأَكُونُ كَالْقَرَامِينَةِ، هَائِنًا مَنَاهُذُ الْهَرَبِ؟

سَأَسْرِقُ زَوَارِقَكَ،

وَأَحْطِمُ الْمَجَادِيْفَ،

وَأُلْقِي بِالْبَحَارَةِ وَأَسْمَاكَ الْقَرَشِ وَالْحَيْتَانِ إِلَى الْأَعْمَاقِ،

وَأَنْتَصِبُ - فِي وَجْهِكَ - شَاهِرًا سَيْفِي، وَهُوَ مَطْرَرٌ بِدَمِكَ الْأَبْيَضِ

الْأَبْيَضِ

الْأَحْمَرِ الْأَحْمَرِ الْأَزْرَقِ الْأَزْرَقِ الْأَسْوَدِ الْأَسْوَدِ...،

وَأُلْقِي عَلَيْكَ بِالْفَتْيَانِ وَالْحَجَارَةِ،

سَأَجْعَلُ عَلَيْكَ اللَّيْلَ سَرْمَدًا، وَالنَّهَارَ أَبَدًا،

سَأَتِيكَ بِأَتْبَاعِي مِنَ الْفَرَقِ،

وَيَأْتِبَاعُكَ مِنَ الْعَبِيدِ وَالْجَوْعَى إِلَى أَنْ يَحْجُبُوكَ عِنْدَهُمْ،

سَيَمْتَصِرُونَكَ كَالْحَلِيبِ،

وَيَسْكُرُونَ بِكَ كَأَجُودِ الْخَمْرِ، يَا عَصِيرَ الثُّفَاحِ وَالْأَعْنَابِ،

وَيَا شَجَرَ الْأَفَاحِ،

يَا شَرَابَ الْأَلِهَةِ وَالْتَّبِيِّينَ،

اعْطِنِي أَيُّهَا الْجَسَدُ كَلَامًا آخِرًا، حَتَّى أَقْدِرَ عَلَى الْكَلَامِ، وَاسْتَسْلِمَ

لِقَاوِدِ الْحُرُوفِ،

وَمَقَابِضِ الْأَلْفَاظِ،

اعْطِنِي أَيُّهَا الْجَسَدُ لَفَةً أُخْرَى،

حَتَّى أَرَى اللَّفَةَ جَهْرَةً، لَا مِنْ وَرَاءِ حِجَابِ فَتُنْفُخُ الْمَغَائِقُ لِي" (٢٠)

ومن الواضح أن التّمودجين الأخيرين لا يعتمدان على التّبر فقط لإنتاج الإيقاع؛ وإنما يستغلان طاقات التّوازي: التّركيبي والصّرفي والدّلالي والعلاقات الصّوتية التي تربط السّطور ببعضها البعض، مما يُساعد في إبراز الإيقاع الكلّي للنّص.

وجليّ أيضاً أن الشّاعر كلّما اقترب شيئاً فشيئاً من أعماقه الحقيقية، واستجاب لموالمها، واستبطنها، اقترب أكثر من طبيعة التّجربة الحقيقية، وتوحّد مع صوت الدّاخل الخاص، وأتى إيقاعه - من أغوار اللا وعي - أكثر حميميةً ودراميةً وهارموني.

قصيدة أخرى..

قصيدة من خارج الرحم

... تجربة مجلة (شعر) اللبنانية، نموذجاً...

كيف يخرج (الشعر) من فضاء (النثر)؟ وكيف تتشكل شعريته في حقل النثر؟ وما وسائل تحقيق الشعرية هنا؟ ربما كان الأنسب أن نلتصق بالإجابات باستكشاف معالم التجارب الرائدة لـ "قصيدة النثر" ضمن تجمع مجلة (شعر) اللبنانية؛ هذا التجمع الذي تفجرت في فضائه قضية "قصيدة النثر"، فتعهدنا شكلاً شعرياً بديلاً، منذ مطلع الستينيات، وشكلت سجالاته الأسئلة الأساسية التي لا تزال تُسيطر على ملامح وإشكاليات "قصيدة النثر"، رغم أن "قصيدة النثر" لم تكن المشروع الأساسي الأوحده لمجلة (شعر)، حين صدر عددها الأول في كانون ثان (يناير) من العام ١٩٥٧، كما أن تجربة مجلة (شعر)، أيضاً، لم تكن بمعزل عن الحركات المشابهة، السابقة، وما كان شعراؤها بمعزل عن تجارب (الشعر المنثور) منذ بدايات القرن الماضي؛ فتوفيق صايغ (١٩٢٣ - ١٩٧١) الذي بدأ قبل بزوغ المجلة بعشر سنوات كاملة (١٩٤٧)، لم يكن بعيداً عما كان ينشره ألبير أديب (١٩٠٨ - ١٩٨٥)، وألبير، ذاته، - له قصيدة نثرية في العدد الأول من (شعر) - كان حلقة في سلسلة (الشعر المنثور)، ووجوده ضمن شعراء العدد الأول من (شعر)، يشي

بهذه الدلالة، ومثله إبراهيم شكر الله (١٩٢١ - ١٩٩٥)، الذي لم يكن بمنأى عن تجارب شعراء السريالية المصريين، التي بدأت في الظهور مع بزوغ الأربعينيات من القرن الماضي، وتواشجت مع حركة السريالية الفرنسية، للدرجة التي كان أحد أبرز شعرائها: جورج حنين: (١٩١٤ - ١٩٧٣) يكتب بالفرنسية والعربية معاً، غير أن مجلة (شعر) جسدت الانفجارَ الحداثيَ المشكَّلَ لهذه الظاهرة الشعرية، في شكلها الأخير، الفاعلِ حتى اللحظة.

وهكذا جاءت مجلة (شعر) لتمثِّل المرحلةَ الثالثةَ، على هذا الطريقِ، وفيها انبثقَ المصطلح الجديدُ، الذي - رغم الانقسام حوله - أصبحَ يتمتعُ باستقرارٍ واضحٍ، ومعه شرعَ المفهومُ النظريُّ لهذا النوعِ الشعريِّ في التَّشكُّلِ؛ لتحديدِ معالمِ المشهد الجديد، وقد جاءت مرحلة الثمانينيات، بتحولاتها العميقة، لتدفعَ هذا المشهدَ إلى صدارة الأفقِ الشعريِّ، بأعدادٍ كاسحةٍ، من مختلفِ الأجيالِ، في مساحاتٍ متعدِّدةٍ من الخريطةِ الشعريةِ العربيةِ، في نفسِ الوقتِ، ولا يزالُ لموقفِ (شعر) حضوره - برغم رحيل البعض، وتحوُّلِ غيرهم، وتوقُّفِ آخرين - المتمثِّلِ في استمرارِ أحدِ رموزها الكبارِ: أدونيس (١٩٣٠ -) في السَّجَالِ.

ولا يكادُ أحدُ الدَّارسينَ، الآنَ، يتعرَّضُ لـ "قصيدة النَّثر" دون أن يمرَّ بمقالةِ أدونيس، الرائدةِ، عنها، وبيان أنسي الحاج (١٩٢٧ -) في مُقدِّمةِ ديوانهِ الأوَّلِ: (لن) عنها، وهو ما يشي بأنَّ هذه المرحلة، (الثالثة)، قد استقصتْ الأسئلةَ الأساسيةَ المتعلِّقةَ بهذا النوعِ الشعريِّ، مُستلهمَةً، في هذا، التَّجربةَ الفرنسيةَ والتَّجربةَ الإنجليزيَّةَ في (هذا الشعرِ)، غير أنَّه ينبغي ألا ننظر إلى هذه الجماعة كما لو كانت شديدةَ الالتحامِ، تامةَ التَّجاسُّسِ؛ فقد توزَّعَ شعراءُ مجلة شعر - بحكمِ عواملِ تربيةٍ ودراسيةٍ ودينيةٍ وغيرها - بين الثقافتينِ: الفرنسيَّةِ والأنجلوسكسونيةِ؛ فكان من أبرزِ ممثلي

الثقافة الأولى: أدونيس، أنسي الحاج، شوقي أبو شقرا، عصام محفوظ، خالدة سعيد، كمال خيريك، وكان من أبرز ممثلي الثقافة الأخرى: يوسف الخال، وجبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ، وإبراهيم شكر الله وغيرهم. وكان أغلب من ساندوا المجلة وساهموا في نشاطها مؤرّعين على هذين الفضاءين الثقافيين، باستثناء فؤاد رفقه الذي كان ذا ثقافة ألمانية. وقد نتج عن انتماء أعضاء الحركة إلى (هذين) الفضاءين الثقافيين بعض الصّراع حول الشكل الذي يمكن أن تُبنى عليه القصيدة الحديثة: الشكل الإنجليزي المعروف بالشعر الحرّ (Free Verse) أم الشكل الفرنسي المعروف بقصيدة النثر (Poeme en Prose) ولاح في بداية أمر المجلة أنّ الكفة راجعة لصالح ذوي الثقافة الأنجلوسكسونية والشعر الحر؛ إذ كانت تجربتهم قد بلغت بعض النضج من خلال إبداع شعري امتدّ على عمق من السنين، أمّا ذوو الثقافة الفرنسية فلم يكن لهم - في بداية أمرهم - موقف واضح مُعلن، سوى بعض التعليقات العابرة التي تتخلّل نصوصهم النقدية الأولى؛ نصوص أنسي الحاج أو خالدة سعيد، حتّى انتهوا - آخر ١٩٥٧ - إلى بعض النماذج الشعرية التي كان ينشرها محمد الماغوط... وهى نماذج.. تؤيد ما كانوا ينادون به من وجوب كتابة شعر جديد كلّ الجدة في مبادئه وفي معانيه، فصار الترويج لمثل هذا الشعر ديدنهم، وخاصة أنّ الماغوط قد وفرّ لهم.. الحجّة القاطعة على أنّ العربية تقبل مثل هذا الشعر، فازداد نشاط ذوي الثقافة الفرنسية، وانطلقوا في حركة ترجمة كثيفة للنصوص الفرنسية المعبرة عن أفكارهم، أو القرية منها، وراحوا يُخصّصون في كلّ عددٍ من أعداد المجلة - تقريباً - مساحة مهمة نسبياً يضعون لها عنوان: "رسالة من باريس" يذيعون فيها أخبار الشعراء الفرنسيين المعاصرين، ويُعرفون بإنتاجهم ومعاركهم، ويتشبعون من خلالها ما يطرأ على الحركات الشعرية الفرنسية"^(١)

وهكذا تصدر ذوق الثقافة الفرنسية، مشهد "قصيدة النثر" مستلهمين المفهوم (النظري) الفرنسي لـ "قصيدة النثر" من أطروحة سوزان برنار عن الشعر الفرنسي: (قصيدة النثر من بودليير إلى أيامنا) وظلّ أقرائهم، من ذوي الثقافة الإنجليزية يعملون وفق إطار (الشعر الحر) بمفهومه الأنجلو سكسوني وبين هاتين المجموعتين برز محمد الماغوط، الذي كانت كلّ صلتِهِ بمنجزِ شعر النثر الغربي لا تتعدى اطلاعه على بعض المترجمات، غير أنّ وعيه الشعريّ كان أميلَ إلى تيار الثقافة الشعرية الفرنسية، وقد حدّث كل مجموعة من المجموعتين الأساسيتين معالم اتجاهها الشعريّ، بالتركيز على مجموعة من القيم الفكرية والجمالية العامة، بينما هيمن مصطلح "قصيدة النثر" على الاتجاهين معاً.

وقد هيمنت على إسهامات المجموعة الأولى: توفيق صايغ، وجبرا إبراهيم جبرا، وإبراهيم شكر الله ويوسف الخال: الغنائية والسرد، والذات الجمعيّة، والرؤى الكلّية، والترابط المنطقيّ والدلاليّ بين السطور الشعريّة، والتشبع بالتصوف المسيحي، واستقصاءات ميثافيزيقية.

بينما هيمن على إسهامات المجموعة الأخرى: أنسي الحاج، وأدونيس، وزملاؤهما: المجاز اللفويّ المدهش، والتشظي، والتأثر، وتفكيك العلاقات اللفوية والتركيبيّة والدلالية، والتوهج اللفويّ، وجهازة الإيقاع، وجدّة النبرة الشعريّة، وعدم الترابط المنطقيّ أو التسلسل السرديّ القائم على العلاقة السببية أو النتيجة.

ويعدّ منتج المجموعة الثانية، بشكل عام، الإنجاز الحقيقيّ المؤسس لظاهرة ما عرفَ بـ "قصيدة النثر" وبرغم ما شهدته المشهد الشعري من تحولاتٍ شمريّة على مدار عقودٍ ثلاثة تالية، أُنسجت فيها فضاءاته؛ فإنّ المعالم الأساسية المؤسسة للنوع الشعريّ الذي تأسس، قد تمّ على أيدي هذه المجموعة، كشكلٍ شعريّ، وإطارٍ نظريّ.

وبنظرة أكثر تفصيلاً، والمأمأ، سنجتلي معالم هذا المشهد بالولوج إلى علاماته الأساسية..

توفيق صايغ

يُعدُّ أقدم شعراء مجلة (شعر) النثرين، ويُمثّل، وحده، نسيجاً، يُجسّدُ - كما وضّح مارون عبود (١٨٨٦ - ١٩٦٢) - "صوفيةً متمرّدة... عنيفة"^(٢)، والفعل الشعري عنده - كما أشار سعيد عقل (١٩١٢ -) - يشبه الحلم، بل "هو محض حلم لشدة ما هو حياة"^(٣)، والذاتُ الشاعرة عنده تُمثّلُ مسيحاً جديداً - كما رأى غالي شكري (١٩٣٥ - ١٩٩٨) - ولكنّ هذا المسيح "لا يرتدي ثيابه التاريخية على خشبة الصليب القديمة"^(٤)، وهو مسيحٌ متمرّدٌ، ثائرٌ، يكاد لا يقوى على الامتحان الصعيب؛ حيثُ كان توفيق صايغ - كما وضّح جبرا إبراهيم جبرا - "يُعبّر عن حسّه الفاجع، أو حسّه بالعقم، بشكلٍ آخر لا عن طريق الغضب، بل عن طريق الحاجة الدينية... وكان دائماً يخرجُ بنتيجة أن هذه القوى كلّها لا تؤدي به أو لا تتخطى به العقم الذي يرفضه هو"^(٥):

أكلّما مسمر الوحلُ قدمي

وشلّني إلا يدين رفعتُهما إليك

تمسّرت وشلّلت يديك

وطائبتني بالانبثاق بالارتقاء إليك؟

أكلّما صرختُ واستغثتُ

واكتسبتُ عطفاً من حوَاليك

عطفتُ لكّثما اكتفتي

(يديك أريدُ يديك)

بتدلية حبلٍ إليّ؟

وماذا إن كنت في حماة

تشدُّني شبرينِ قبل أن يشدُّني حبلكَ قيراطاً؟
وماذا إن جبلت ذراعِي تحيفينِ عيبي
ودليتَ حبلكَ قصيراً مهلهلاً
وعلقتهُ مُسترخياً بخنصرِكَ؟^(٦)

الموقفُ الشعريُّ الأثير عن توفيق صايغ، هو ذلك الموقفُ الدراميُّ الحادُّ؛ موقفُ الذاتِ الفرديةِ الشُّقيةِ، في مواجهةِ الذاتِ الكليةِ المستبدِّةِ، المعشوقةِ الطاغيةِ، لا تستطيعُ الفكاكَ منها، ولا تقوى على الفكاكِ منها؛ ولذلك هي في حالةِ خطابٍ دائمٍ لها، خطابٍ يحتدُّ أحياناً ليصلَ إلى درجةِ المحاجةِ، فالعواءُ، تتطوَّحُ بينَ التودُّدِ والاحتدامِ، والاتجذابِ والمحوِ:

لا أريدني أن أهرولاً أن أتملصَ
وأريدك أن تشدُّني
وترفمني من حيثُ أكون أو لا أكون
أريدني أفعواناً في جوفِ سلةِ
غافياً
عن ذاتِهِ عن السلةِ عن كلِّ شيءٍ
وأريدكَ حاوياً تمرى
إلا من لفةٍ أو لفتينِ وشعره القاسي
يوقظني ويكوِّنتي ويرفمني أعلى أعلى
ويُرَقِّصني على انغامِ مزمارِهِ.^(٧)

والصورةُ الكليةُ، عنده، هي الأساسُ، وإن أتتِ الصُّورُ الجزئيةُ فلكي تكونَ أجزاءً من مكوناتِ الصورةِ الكليةِ في مشهدها الدرامي، ويلاحظُ غالي شكري أن صايغٌ شغوفٌ بصنعِ هارموني للفكر.. فالهارموني الذي يشغف به توفيق صايغٌ إلى درجةِ الجنونِ، يتمُّ بينَ الأفكارِ بمعناها التوليديِ المشعِ الخالقِ، لا بمعنى التصميمِ

والحذف والمهارة في تشييد المعادلات^(٨)، وهو - من هذه الناحية - أكثر زملائه تجربةً وتحفظاً من الذهنية. ويحتضن توفيق صايغ احتفاءً كبيراً بالجمل الاعترافية^(٩)، كذلك بدمج (العامية) في (الفصحى)، وإزالة الفصل الكهنوتي بينهما^(١٠): أي أن مفهوم (اللفظة الشعريّة) عنده كان رحيباً وحرّاً.

جبرا إبراهيم جبرا

لم يكن مفهوم جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ - ١٩٩٤) لـ "الشعر الحرّ" منحازاً، منذ البداية، لمشروع (الشعر) بـ (النثر)؛ فهو يُشير في مقدمة ديوانه الأول: (تموز في المدينة) ١٩٥٩، إلى الحرية (هي) استخدام التفعيلة والقافية)، فيعتمد أوزاناً عدّة ويمزج بينها، أو يخرج عليها جميعاً، ليشكل إيقاع الفكرة، ويتعدّد عن الرتابة، وهذا المفهوم يردنا، سريعاً، إلى مفهوم "الشعر الحرّ" الذي أطلقه أحمد زكي أبو شادي، في عام (١٩٢٧)، - في ديوانه (الشفق الباكي) - وأشار إليه كثيراً فيما بعد، غير أن أبا شادي حين دعا إلى مزج الأوزان لم يقلّ بإدخال (النثر) عليها، فقد ذكر أبو شادي أنّ روح الشعر الحرّ (Free Verse) إنّما هو التعبير الطليق الفطري، كأنما النظم غير نظم، لأنه يساوق الطبيعة الكلامية التي لا تدعو إلى التقيّد بمقاييس معيّنة من الكلام، وهكذا نجد أنّ الشعر الحرّ يجمع أوزاناً وقوافي مختلفة حسب الموقف، ومناسباته، فتجيء طبيعية لا أثر للتكلف فيها^(١١).

وجبرا حين يعتمد هذا المفهوم، يدلنا أنه لم ينحز، تماماً، من البداية لإيقاعات النثر الحرّة، حيث قال: "في قصائدي هذه أعنى بالتفعيلة ولا أعنى، بعض الأبيات موزونة وبعضها غير موزون، وقد تتلاحق أبيات موزونة، ولكن لكل منها، في القصيدة الواحدة وزناً مغايراً للآخر. والقوافي استخدمها أو أغفلها حسبما أرشي،

وما ذلك إلا لأنني إذ "أمسقت" الفكرة أو الصورة، أرفض رفضاً قاطعاً أي لحن (أو "بحر") رتيب، فإذا قرأت كل من هذه القصائد قراءة جهورية، مع فهم لبنائها الداخلي الصاعد الدروي، بانت موسيقي الجديدة، مع بيان الصورة نفسها، وتوضح هذه الطريقة لكل من يعرف الموسيقى الأوركستريّة"^(١٣).

ومن هذه القصائد نقرأ:

سمعتُ الشارِعَ بيكي لينا

ورأيتُ البيوتَ تقيمُ العظام

على العظام

تطارِدُ الأحلامَ سكانها

فيرفعونَ خاوياتِ الأيدي صارخين:

الا ليت العواصف لا تهبَّ"^(١٣)

فجبراً، هنا، يعتمد إلى تتابع أوزان متعددة، تتلاحق في سطوره الشعريّة؛ فيبدأ بإيقاع (الخبب)، ثمّ ينتقل إلى (المتدارك) ثم إلى (الرّجز)، ثم (السّريع)، ثم يمزج في السّطر الأخير (الهمز) و(الوافر). وكلّ هذا الخليط العروضيّ في هذا المقطع الصّغير، يطمح إلى إيجاد إيقاع جديد، لا يخرج على العروض، وهو ما سيتخطاه جبراً فيما بعد، وحينئذ سيوضح أنّ "الشّعْر الحرّ" ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو (Free Verse) بالإنكليزية، (Vers Libres) بالفرنسية، وقد أطلقوه على شعْر خالٍ من الوزن والقافية كليهما. إنّه الشّعْر الذي كتبه والت وایتمان، وتلاه فيه شعراء كثيرون في آداب أمم كثيرة فكثّاب الشّعْر الحرّ بين شعراء العرب اليوم، هم أمثال محمد الماغوط وتوفيق صايغ وكاتب هذه الكلمات في حين أنّ "قصيدة النثر" هي القصيدة التي يكون قوامها نثراً متواصلاً في فقرات كفقرات أي نثر آخر"^(١٤)، وجبراً هنا لم يُحدّد "الشّعْر الحرّ" بالمفهوم الذي يعرفه شعراء الأمم الأخرى - وهو ما كان أمين

الريحاني (١٨٧٦ - ١٩٤٠) أول من عرفه في العربية^(١٥) - فحسب، وإنما ميّزه عن "قصيدة النثر" ويتسق هذا مع تمييز دوجاردان: كانت "قصيدة النثر" محاولة لتحرير الشعر باتخاذ النثر نقطة انطلاق؛ كما كان "الشعر الحر" والبيت القصير تمثيلاً للمحاولة نفسها بالابتعاد عن البيت الشعري^(١٦).

غير أن المتحقّق الشعري، في المرحلة التّالية - مرحلة (المدار المغلق) ١٩٦٤، و(لوعة الشّمس) ١٩٧٩ - لم يتجاوز، في أهميته الشعرية ما بدأ به، ومن ذلك ما كتبه في (هلاوس) من ديوانه: (المدار المغلق):

قاه قاه قاه

كضحكة الخنزير في حمأة القواذير
ضحكته، ضحكته -

الأسود، السوداء، البغي في الدواخل
من الأعماق المظلمات وجه كوجه حصان الماء
ضحكته على الشدقين قرقرة السواقي
تنق الضفادع فيها الليل بطوله،
ضحكة الظلماء، ضحكة الهزيع الذي،
سوى الضحكة السوداء هذه،
لا يعرف صوتاً في الدواخل...
ثمّ ينحسر السوداء، ويطفو
شيء كالضباب أو النغم
ويسفر وجه شفتاه الريانتان هما
دعوة وغواية -

وليمة تبدأ وانتصاف الليل بشفاه
تمزج الخمر بالرّيق على اللسان،
تقول فيها الساحرة، لا، لا، لا،

وأسلمُ ثديينِ شقتَ عنهما قميصاً ليدي.

لا، لا، ثم أسكت الشفتينِ على فمي
مُسقطَةً بين يدي فاكهتينِ من عُصنِ طريٍّ.^(١٧)

إبراهيم شكر الله

صدرَ إبراهيم شكر الله ديوانه الوحيد، بمقدمةٍ وافيةٍ، ودقيقةٍ، يرصدُ فيها تجربته الشعريّة، رصداً ربما يعلو فيه الطموحُ على المتحقّق الشعري، وفيها يبيّنُ توفقه إلى العثورِ على لغةٍ جديدةٍ، زاهدةٍ، ونظيفةٍ، ومكثّفةٍ، لا ابتداءً لغةٍ جديدةٍ، وشكلٍ جديدٍ، يُعبّرُ عن النزوعِ الحارقِ إلى الحريةِ الكاملة^(١٨)، ويتكشّفُ فيها انبهاره العميقُ بكثافةِ اللغةِ واحتدامها في كتاب (المواقف والمخاطبات)، بالإضافة إلى وعيه الطبيعي بطبيعة الإبداع في "الشعر الحرّ"، كما تجسّدُه تجاربُ الشعراء الغربيين، ويُعبّرُ عن هذا تعبيراً وافياً بقوله: "آثرتُ نهجَ النَّفْرِيِّ، حيثُ الإيقاعُ حركةٌ تناغمٌ داخلي وليس تطابقاً نغمياً بين أجزاءٍ خارجيةٍ شكليةٍ، بحيث يتوحدُ الشُّكْلُ والمضمونُ توحداً جوهرياً، فلا ينفصل المضمون عن الكلمات التي تُعبّرُ عنه، والتي تزخرُ بمعانٍ لا تستطيعها الكتابة الثثريّة، كلماتٌ تُشيرُ وتومئ وتوحي بأكثر مما تقول، ورأيتُ - كما رأى شعراء الغرب المحدثون الذين آثروا نهج الشعر الحر - أنّ التعبيرَ الدافقَ المنطلقَ بما يحمله من بطاناتٍ عاطفيةٍ مُكثّفةٍ يحمل كذلك موسيقاه الخاصة به، وأنّه على نقيضِ الإيقاعِ التقليدي المنتظم أكثر تنوعاً وتهدُّجاً: يفور ويتدفقُ مع ارتقاعِ العاطفة ويهدأ مع انحسارها ويتكسّرُ مع ازدواجيةِ الشاعرِ وتناقضها. وهكذا استبحتُ في بناءِ القصيدةِ مكوناتها الأصلية: طبيعة الألفاظ، وقيمتها الصّوتية والعروض والبناء والنغم، وسعيتُ... لاختطاطِ مساراتٍ نحو التجريدِ والتعريفِ والكثافةِ والثِّراكمِ المضغوطِ لإحداثِ تحاويز حافلة بالتّوتر وظلال المعاني، كما جعلتُ الإيقاعُ نابعاً من موضوع القصيدة وتعبيراً عنها"^(١٩).

أما موضوعاته الأثيرة فهي التي تعكس الوحشة والقلق والخوف والشُّبْقَ إلى المجهولِ والشُّوقِ إلى المطلقِ والسَّعي وراء الوجودِ الكاملِ^(٢٠).

غير أن ما يهدد هذه التجربة في كثيره هو هيمنة التجريد والجنوح إلى المطلق على الفعل الشعري، للدرجة التي تعكس الموقف الفكري، ربما أقوى من الموقف الشعري، بحركته الداخلية الجياشة، كما أن اعتماده على المخاطبات بشكل طاع لا يجعل النص ينمو من داخله نموًا حقيقيًا؛ فيفقد تأثيره الداخلي، وهذا الموقف يُعزِّزُ قيم الإخبار على الإنشاء، وهو ما يجعل تجليات (الفكر) أكثر حضوراً من تجليات (الشعر)، كما يبدو في مطلع نصه "موعظة الجيل":

ما اجهلُه ساقوته

ما أعلمه ساخفيه

وحيثما ينطوي الغد ساظلُ أسألُ ولا اجيبُ

ما افكر فيه ساداره

سأتكورُ على الحقيقة

وأطلقُ نباحَ الإفك

وما يتبقى

سأنتزعه بالأظفار من العرين

غير أن شكر الله، في نفس هذا النص، يقدم شعراً حقيقياً؛ حيثما ينسحب إلى داخل التجربة؛ ليقيم علاقاته التشكيلية والبنائية، متخففاً من إلحاح (الفكر):

تعلمين أني ميتٌ من قبلُ

من الأربعين حتى الستين

مُسجى في حفرة

في ميدان التَّحرير
عند النَّافورة التي
جفَّت مياها
الذين شربوا خمري
مزجوا مائي بالسُّم
وها عجائز الأمريكيات
يُهرعن إلى المتحف
ويُشحنَ بأنوفهنَّ من رائحة عفني
والتي أرادت أن تنهشَ جسمي
أعطيتها قلبي
فماتت من مرارته

هكذا تكمنُ المشكُلةُ، عند شكر الله - كما هي عند جبرا
إبراهيم جبرا وعند يوسف الخال أيضاً - في درجة الوعي وتجاهلِ
المنطقة الحقيقية للشعر؛ هذه التي تتداخلُ فيها حالات الغياب
والحضور، حالات اللاوعي والوعي، حالات الحلم واليقظة؛ حيث
تظلُّ التَّجربةُ تتطوَّحُ بينَ هاتينِ الجهتينِ.

أدونيس

انهمك أدونيس (١٩٣٠ -) في استحداثِ بنية الخطاب الشعري؛
بتأسيس لغةٍ لا تقولُ بقدرِ ما تتجسَّدُ بعرضِ اللغة في مشهدٍ بدل
أن يستعملها^(٢١)، وهو في أول تجربة له بالشعر نثراً (١٩٥٨) -
المسماة بـ(أرواد يا أميرة الوهم) - يبدو مُنحازاً لنفسِ أدائه اللغوي،
وتصويره المعتمد على تشكيلات اللغة، واحتقائه - تحديداً -
بالاستعارة، وبالالتفات، وبالمخاطبات، وبالتكثيف اللغوي،
وبالتوازيات. وأدونيس يرى ضرورةً في هذا التشكيل المجازي؛
فبدونه سيكون النصُّ الشعري بلا خصيصةٍ ينفرد بها، فما نراه

فيه من خصائص شعرية يمكن أن نراه في رواية أو قصة أو كتابة نثرية أدبية، وهذا مما يجعل هذا الإنشاء هشاً، ويجعل من كتابته مساحةً مشاعاً؛ قد تعجبك في هذه المساحة زهرة هنا، أو نبتة هناك، لكنها تبقى متأثراً، نوعاً من التعبير، ويبقى هذا الإنشاء، في أحسن حالاته، نوعاً من الخواطر.^(٢٢)

... وتأتين يا طفولة يا تيممة العمر، والموت يرسم صلباننا،
ويقضم أطرافنا الحاملة، وليس عندنا لأرواح غير الشعر وغير
اطياف من البحر والكنائس. وتتركينا، يا حضورنا، لأيامنا
الميتة وحفر صغيرة كأجسامنا مسقوفة بالصلاة والرمل
املأني، يا وهم الطفولة - حيث العمر حربة الموت. أمامك
انحنى، أصير قوساً من الشعر، واستنقذ انحنائي.^(٢٣)

يلعبُ (التدوير) هنا، دوراً فاعلاً في اتصال الإيقاع والتراكيب النحوي ومن ثم الدلالي؛ ليقدّم دفقة شعرية، يلعب الالتفات، فيها، دوراً مهماً، لإنعاش الخطاب، وكسر رتابة السردية، كما يؤدي دوراً فنياً آخر، هو إبراز المفارقة عبر إقامة عالم (الطفولة) المستدعى، في مقابل عالم (الموت) الجاثم الطاغى، وتكرار العلاقة بين هذين العالمين يعدّ تجلياً للتوازي الدلالي، يتآزر مع التوازي التركيبي في النص، ويؤدي التبرُّوظيفة التوازي الإيقاعي وهو يُساعد على تكثيف اللغة، وثمة اهتمام واضح بالتصوير الاستعاري، وبهذا التصوير كثيراً ما يعتمد أدونيس لتجسيد حالاته الشعرية المتمردة:

- ٦ -

السَّماءُ، هذه الليلة، امرأة تفرشُ سريري

السَّماءُ فراشة تسكن المكتبة، -

وأنا كلماتي بلا وقع، أتوجُّ بريشة قلبي، واتزوجُ الرِّيح،
وليس في طريقي غير الخرائط الممزقة وغير الرُّعد. لا
الثَّهَارُ يعرفني ولا البيت، وفوق ثراب بلون النسيان، أترك
خطواتي تنمو.^(٢٤)

ثُمَّ شَفَفًا وَاضِحٌ - لدى أدونيس - بتكثيفِ البنية المجازية،
لتجسيدِ حالةِ التلاشي (الصوفي)، والفناء في عالمٍ مُشوَّهٍ،
شظاياها لا تعرف الشاعر، وهو لا يرحلُ عن هذا العدم ليتبددَ
تماماً، فستتمو خطواته (آثاره) وراءه؛ وبالتالي فلن يتبددَ فعله المغايرُ
برحيله، سيكون رحيله ضريحاً من الإقامة.

ولأدونيس نصٌّ آخر بعنوان (مرثية القرن الأول) ينتمي إلى هذه
المرحلة وتاريخها؛ للدرجة التي تتكرَّرُ فيها عدَّةُ سطورٍ شعريةٍ في
النصين، وها هنا تمتدُّ الرؤى ذاتها وتتواصل الطرائق الجمالية،
ويتوهجُ موقفُ الشاعر التَّوريُّ؛ حيثُ الشَّعرُ ثورةٌ في اللغةِ باللغةِ
على اللغة، والشاعرُ الذي يُعيدُ إبداعَ العالم، وتشكيله، في أداءِ
غنائي توري، ذي صدىٍ ملحني، ونكهةٍ نبوية، وفيما يُغري الأداءُ
الشعريُّ بالبساطةِ تتفاعلُ البنى المجازية وتتنوعُ الأساليبُ:

- ٣ -

هُوَ ذَا شَعْبٍ يَفْرَشُ وَجْهَهُ لِسُنَابِكِ، هِيَ ذِي بِلَادٍ أَجِبْنَ مِنْ
رِيْشَةٍ وَادَلَّ مِنْ عَتَبَةٍ.

مَنْ يَرِينَا عَصْفُورًا مَا؟ مَنْ يُعَلِّمُنَا إِبْجِدِيَّةً

الهُوَاءُ؟ وَحَدَنَّا فِي الْمَقَارِقِ تَنْتَظِرُ، الرَّمْلُ يَمْحُو مَنَارَتَنَا

وَالشَّمْسُ تَهْتَرِي فِي تَجَاعِيدِ أَيْدِينَا

أَهْ يَا بِلَادِي يَا جِلْدَ الْحَرِيَاءِ، عَطْرُكَ مَطَاوِدُ يَحْتَرِقُ،

فَجْرُكَ وَطَوَاطُ يِيكِي. غَيْرِ الْفَاجِعَةِ لَا تَلْدِينُ، غَيْرِ الْحَلْزُونِ

لَا تَرْضَعِينَ

هُوَ ذَا سَيِّدِكَ يَا خَادِمَةَ. هَاتِي لِي قَهْوَةَ عَدْنِ، هَيْئَتِي سَرِيرِهِ

وَأَنَا سَيِّدُ الرَّفْضِ - بَعِيدًا عَنِ الثَّافِذَةِ ارْتَجِفُ، وَبِالْفَتَاتِ

أَكْتُبُ هَذِهِ الْقَصِيدَةَ؛

فِي أَهْدَابِي دَمْعَ الرَّتِيلَاءِ، فِي حَنْجَرَتِي مِزْمَارَ الْمَوْتِ، أَتُوجُّ

بريشة قلبي وأتزوج الريح، وليس في طريقي غير الخرائط
الممزقة وغير الرعد.

لا النهار يعرفني ولا الليل وفوق ترابي بلون النسيان أترك
خطواتي تنمو

سلاماً أيتها الجثة العائمة يا حياتي، واحترق يا جسدي أيها
الرؤيا الكئيبة، يا حمامة الوداع^(٢٢)

أنسي الحاج

إذا كان الشُّعر عند أدونيس يقوم بإعادة (تشكيل) العالم
باللغة، فإن أنسي يقع على موقع وثيق الصلة بهذا الموقع؛ حيث يقوم
الشُّعر عنده بإعادة (بناء) العالم باللغة. وهكذا مضى في تشوير
بنية الخطاب الشعري، بانتهاك أنظمة الجملة، وتفجير أنساقها
المعروفة، وخالخلة تراكيبيها، ووصل نثاراتها وتشظياتها
وتشذيرها، وإقامة الضجوات بينها، والحد من انتشار حروف
العطف، والانتقال الحاد بين الجمل والأساليب، وقوة النبر، والجمع
بين آليتين متعارضتين: تناغم وزني وتعارض تركيب^(٢٣):

إنهم يُحيونني ويتركونني تحت وطأة العذر، لكنهم

لا يعلمون. إنهم بيتسمون ويعزفون حواجيبهم على

تعاستي، ولا أنت تعلم. أنتَ أسطوانة من الوعظ

الضائع. لا تنق، قد اعضك (عفوك). عندما

تتكلم اتفتت كلدي نغم حزين متراجع. إنك

قاس، جانبي وبارد. اطلب منك الرحمة عجلي،

ولتمتع عن التمايل كأنك انضج. لما جلست قربي

كانت تظن أنها تحضن ما هولاً، ولم يأتها الصبح إلا

من بعد أيها الكاهن^(٢٤)

يُضح هنا اعتماد الشاعر على التوازي في بناء الجمل للشعرية

وزنياً، مع الثغائر غالباً في بنيتها النظمية التركيبية^(٢٨)، ويتولد التوتر الشعري هنا من زخم الخطاب بما يمكن تسميته بجماليات الفصل والوصل. ويتمتع السردُ بدرجة عالية من التكتيف والإيقاعية والتجسُّم اللغوي الجيَّاش. والنصُّ في ظاهره سردٌ عمودي متدفقٌ، يتولد بعضُهُ من بعضه، غير أن الولوج إليه يكشف عن فقد السُّلسل والاستطراد والثرائط والاعتماد على التركيب والدمج الذي يجعل الدفقة الشعرية أقرب إلى الهذيان، ويتولد الإيقاعُ من التحويلات الأسلوبية والنحوية ومن الالتفات المتوزع على مسافات داخل الخطاب الشعري، ومن وضوح التبريق، ومن تقارب عدد الثبرات والمقاطع في الأسطر التي يتألف منها النصُّ^(٢٩).

الساعة هي دائماً مُتحدة. رمشها كالكلس.

هرعتُ وراءه ممحاةً لقيتُ بحركِ يعلو وأعلو ولا

يتمصني. خلف حركةٍ خلف سورٍ لكن بحركِ لا يحركُ

بخيرك. عدوتُ القصدُ ثاراً سبقتني إلى رجائك دقةً عيني

الهمجية. مقطرٌ وأظلَّ في صهيلك الأعمى.

حلمك ناصع كالنوم، مفقود أنا من زنبك. وراء

همسٍ وراء ما يجرجرتني هاتناً إلى قدميك.

لو بقيتِ إنك الآن أكملُ واحد. ما يفتح عينها

ما يفتح عينها للمسافرة؟ العيبُ بهما مغمضتين يا

وهجٍ بالفخ. صنُّ يا شرراً الضجر ليل عينها لي. حلمها

ناصرٌ وومضك جارح، أحببها يا فجرٌ وابقِ جسمها

لامعاً لأضيء.^(٣٠)

إن أنسي يُمجِّد قيمة الحرية، والانعتاق الخالص من شئى
المحددات السابقة على التجربة، والخلوص الكامل لحركة

التجريبية الشعرية وإيقاعها المتحول؛ ليكون الشاعرُ أمام تجربته مسئولاً وحده كلَّ المسئولية عن عطائه^(٣١).

شوقي أبو شقرا

جاءت تجربة شوقي أبو شقرا (١٩٣٥ -) - في ديوانه (ماء) إلى حصان العائلة^(٣٢) - انشقاقاً عن النزوع الأساسي، الذي هيمن على فضاء مجلة (شعر)، وهو النزوع الميتافيزيقي التجريدي، الذي عبر عنه أدونيس؛ حينما دعا إلى ضرورة تخلي (الشعر الحديث) عن الحادثة والوقائع، اعتقاداً منه بأن شعر الوقائع يزداد اقتراباً من النثر؛ لأنه يضطر - انسجاماً مع غايته إلى أن يستخدم الكلمات وفق دلالتها المألوفة، بينما يفرغ (الشعر الحديث) الكلمة من معناها المألوف ويشحنها بدلالة جديدة غير مألوفة، فإذا كان الشعر الواقعي يعرض ما هو عاديٌّ مألوفٌ من الأفكار والآراء والمشاعر، فإن حقيقة القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها، لا فكرة أو قضية خارجية، ولا ترجع عظمة هذا (الشعر الحديث) إلى ما فيه من تعبير أو انعكاس للأشياء أو المظاهر الواقعية، بل إلى مدى ما يضيفه من جديد إلى هذا العالم، ويتخلى (الشعر الحديث) أيضاً عن الجزئية ويجب أن يكشف عن رؤيا^(٣٣).

وعبرت عنه، أيضاً، خالدة سعيد؛ حين رأت أن حركة (الشعر الحديث) "تخلصت من الجزئية فرفضت الحادثة"^(٣٤).

أمّا شوقي أبو شقرا فقد انحاز إلى الجزئي لا الكلي، اليومي لا الذهني، الحياتي لا اللغوي، واحتفى بشخص حية حميمة، وبتفاصيل حيواتها وبأشياءها البسيطة، وجاءت "قصائده قصيرة كالحظات هذه الحياة، ولقطاتها، وموقفها المنثورة؛ حيث يعطي الجزئيات المهملة، المنثورة فيها، الهامشية بالنسبة للشعر الرؤيوي، تلك التي ليس فيها إدهاش، أفقاً شعرياً، وبالتالي يسمح لأفعالها

ولحظاتها أن تدخل في التسيج اللغوي - الثقافي للشعر. إنه يكتب عن رقيب بالدرك، وعن الترمواي، وعن الكرسون والشمبانيا والبيرة، وعن خوجة يلعب بشاربيه، وعن تدهور سيارة بطرس، وعن جدة تذرّي البرغل، وعن نمر الجمركي... وعن كاتيا الفتاة التي تلبس (البيجاما)، وخليل الذي يسافر إلى فنزويلا... وفؤاد اللصّ الحنون والرأعية رفقة، وعن قاسم بائع الكعك للمدارس، وعن مرقص بائع المناقيش وعن المأظلة العانس^(٣٥).

إن مفهوم اللغة الشعرية، هنا، يرتبط بمفردات الواقع المعيش، وتفاصيله، أكثر من ارتباطه بالتاريخ اللغوي، وهذا يؤكد انزياحه إلى اكتشاف الشعر في تفاصيل الحياة، لا في طرائق اللغة؛ فجزئيات الواقع المعيش وتفاصيل الحياة والأشياء تقف في مقابل الميتافيزيقا والبلاغية التاريخية، أيضاً تتبدى (الصورة السردية) في مقابل (الصورة اللغوية)، والذاكرة البصرية في مقابل الذاكرة اللغوية، ومن ثم تتجلى: (قصيدة المعيش) في مواجهة (قصيدة المعرفي)، ونظراً لأهمية السرد، هنا، فإنه لا يشكل شعريته من اعتماده على الإيقاع التبرّي فقط، أو من تركيزه على التكتيف، وإنما يتخطى تراث الزمن الميتافيزيقي ليشكل الزمن السردية للنص؛ يتخطى التراثية والتداعي والتسلسل المنطقي والإفراط. التفاصيل التي تترد - في النص - هي جزئيات من المشهد العام، تُوضع في مواضعها في دقة مقصودة وبناءً مخصوص، يجسد حركة التجربة الخاصة، وإيقاعيتها وجيشانها، وهو ما يحقق للسرد شعريته. وهكذا جاءت تجربة شوقي أبي شقرا، البشارة والوعد بما سيزدهر بعد عقدين في المشهد الحاشد لقصيدة النثر:

مات والذي منذ خمس عشرة سنة. دفناه محمولاً على
الراحات. تبدو مقبرته في القرية. هي صندوق بريد وهو
ينام. كان رقيباً في الدرك. يقص شعرة. يركب الدراجة

النَّارِيَّة. تحفظ أُمي عن ظهر قلب حذاءه الأسود الطويل،
رقم ٤٤ وقبعتُه وثوبُه الكأكي وازرارُه الذهبية. تدهور.
نزل إلى وادٍ مُلوَّنٍ بالصُّخُورِ (٣)

هكذا - مُتَجَرِّداً مِنَ الذَّاكِرَةِ الشَّعْرِيَّةِ الرَّبَّانَةِ وَمُتَخَفِّضاً مِنَ
البلاغيةِ الآليةِ - آثر شوقي أبو شقرا أن يبدأ مِنَ (النُّثْرِ) الخالصِ
ليشكلَ منه (قصيدته)، التي هي ليست تعبيراً عن المعيش، بقدر
ما هي إعادةُ بناءٍ له، في فضاءِ النَّصِّ، المعيش، (الحياتيُّ) يُصبحُ
مادةً خاماً للمعيش (النصيُّ)، وهذا هو جوهرُ إشكاليةِ "قصيدةِ
النُّثْرِ" وتحديها، ومَنَاطِ شعريَّتها الخاصةِ.

تتقوَّضُ رتبةُ السُّرْدِ ونثريته واعتياديته انطلاقاً من فاعليةِ الزَّمَنِ
السردِيِّ، الذي يبدأ هنا بالماضي: (مات والدي... دفناه) ثمَّ يقفزُ إلى
الحاضرِ: (تبدو مقبرته)، ويرتدُّ إلى الماضي: (كان رقيباً في
الدرك)، ليعودَ إلى الحاضر - الذي هو استحضارُ للماضي -: (يقصُّ
شِعْرَهُ - يركبُ الدَّرَاجَةَ. تحفظ أُمي حذاءه)؛ ليدلُّ على طغيانِ
استحضارِ هذه التَّفَاصِيلِ على الواقعِ الموحشِ ثمَّ يرتدُّ إلى الماضي:
(تدهور. نزل). هذه الانتقالاتُ المتواليةُ، في حركةٍ دائبةٍ، تُجسِّدُ
توتُّرَ الحالةِ السُّرْدِيَّةِ عَبْرَ هذه الانتقالاتِ المتعدِّدة. إنَّ شعريَّةَ السُّرْدِ
هنا ترتبطُ بعملِ (المونتاج) في بناءِ الخطابِ الشعريِّ وتركيبه.
ويمكننا استخلاصَ هذه النتيجةِ فورَ تلقيِ المحكيِّ في هذا النَّصِّ؛
حيثُ تتجمَعُ تفاصيلُ المشهدِ فيتبدَّى لنا، سريعاً، عملُ الشَّاعرِ في
بناءِ الخطابِ الشعريِّ السُّرْدِيِّ؛ إذ لو بدأنا من منتصفِ النَّصِّ، وقلنا:
(كان [أبي] رقيباً في الدرك) إلى نهايةِ النَّصِّ ثمَّ عدنا إلى بدايته
(مات والدي) لفقدَ النَّصُّ كثيراً من توتُّره الشعريِّ - الذي قام على
استغلالِ طاقاتِ الزَّمَنِ السُّرْدِيِّ في عمليةِ البناءِ السُّرْدِيِّ - ومعلومٌ أنَّ
الزَّمْنَ السُّرْدِيِّ أحدَ الأسسِ المهمةِ في تشكيلِ شعريَّةِ السُّرْدِ، وهو
يختلفُ عن الزَّمَنِ الفيزيقيِّ؛ فالأخيرُ يسيرُ هكذا:

كان رقيباً: (أ) ← تدهور: (ب) ← مات: (ج) ← دفناه: (د) ←
تبدو مقبرته: ← (هـ)

بينما الزَّمنُ السَّرْدِيُّ يمضي هكذا:

(ج) ← (د) ← (هـ) ← (أ) ← (ب).

أي أن الزَّمنَ السَّرْدِيَّ يبدأ من منتصف الزَّمنِ الحكائيِّ، ويقومُ السَّارِدُ، هنا، بإعادة تشكيل الحكاية، فيبتدئ من مُنتصفِ زمنِ الحكاية، ثُمَّ يعود إلى البداية، وفي رصده لهذه (الحكاية) يتجنَّب حالة الهياج العاطفيِّ الماثورِ في موقف (الرتاء). ويركز البناءُ النَّصِّيُّ هنا على تشكيلِ حالةٍ من الشَّجْنِ الأليمِ تسعى الدَّاتُ الساردة إلى تبئيرها في فضاء النَّصِّ.

محمد الماغوط

عند محمد الماغوط تلعب التَّوازياتُ دوراً رئيسياً في تشكيلِ شعريَّةِ الشَّعر؛ فهو من أكثر شعراء جيله اختفاءً بالتَّوازي، ويرى كثيرون أنَّ التَّوازي هو المسئولُ الرئيسيُّ عن تشكيلِ نسيجِ الشَّعرِ، وتخليقِ الإيقاعِ الشَّامِلِ للنَّصِّ؛ فيؤكِّدُ ياكوبسون (١٨٩٦ - ١٩٨٢) أنَّ "المسألة الأساسية للشَّعر هي التَّوازي"^(٣٧)، وحصره هوبكنز "الصَّنعة في الشَّعر في مبدأ التَّوازي، فبنيته تعتمد على التَّوازي المستمر"^(٣٨)، ولاحظ يوري لوتمان أنَّ البنية الشَّعرية ذات طبيعةٍ تكراريةٍ حين تتنظَّم في نسقٍ لغويٍّ، ومن ثمَّ تخلقُ وضعاً شديد التَّعقيد، فهذه القصيدة أو تلك تُتملُّ بذاتها نصاً كلامياً، وهذا النَّصُّ ليس في الحقيقة نظاماً، بل هو إحداثُ جزئيِّ Realization للنظام، ولكنه - باعتباره لوحةً شعريَّة للعالم - يقدم نظاماً كلياً تتحقَّقُ من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل، وهي موقعية يتملُّ محورها الأساسيُّ فيما يدعى بـ"التَّوازي" Rorallelism^(٣٩).

وتعمل التَّوازياتُ المتعدِّدة المتداخلة في فضاء النَّصِّ جنباً إلى

جنب لتشكيل بنيات متشابهة ومتكافئة ومتماثلة صرفياً وتركيبياً ودلائياً وإيقاعياً، وهو ما يساهم في تشكيل أداء سرديّ يلحُ على تبثير حالة ما، أو موقف، دلائياً وجمالياً.

وبالإضافة إلى التوازيات تتجلى عند الماغوط قيمة فنية أخرى يشدّد عليها أداءه الشعريّ؛ هي: الاحتفاء بالتصوير احتفاءً شديداً لتأسيس بنية مجازية دالة وتحديداً بالصُّور الجزئية: اللغوية أو (المشهدية)، التي يقطعها من مفردات حياته المعيشة، ليتضافرَ المجازي واللامجازي، في تقديم رؤى إنسانية فاجعة وصاخبة، تتخلّى عن الرؤى الميتافيزيقية، وتتخرطُ في عذابات الذاتِ الشاعرة، المطاردة، المشرّدة، المنعزلة، المقهورة. وقد اكتسبت شعيرة الماغوط حرارتها من توحدتها مع حميمية التجربة التوهّجة الضّارية، التي عاشها الماغوط في شبابه، تجربة المطاردة السياسية التي تظهر حُممها في شظايا صورهِ الحادة المتوتّرة العنمة، والإيقاع الهادر المتفجّع، حيث لاذت الذاتُ الشاعرة، كحشرة، في غرفة ضيقة كالقبو، وقد وصفتها زوجته الشاعرة سنية صالح بقولها: "غرفة صغيرة ذات سقفٍ واطي، حُشرت حشراً في خاصرة أحد المباني، بحيث كان على من يعبر عتبتها أن ينحني وكأنه يعبر بوابة الرّمن، سريرٌ قديمٌ، ملاءاتٌ صفراء، كنبه زرقاء طويلة سرعان ما هبط مقعدها، ستارة حمراء من مخلفات مسرح قديم، في هذا المناخ عاش محمد الماغوط أشهراً عديدة"¹⁰. هذه الغرفة التي ظهرت في مجموعته الأولى، في شظايا من الصُّور القائمة المريرة:

بلا امل...

ويقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة

ساودعُ أشيائي الحزينة في ليلة ما

يقع الحبر

وأثارَ الخمرة الباردة على المشمع اللّزج

وصمتَ الشهور الطويلة

والنأموسَ الذي يمصّ دمي. (١١)

هكذا تتابع الصورُ الجزئيةُ لتشكلَ صورةً قاتمةً، تعكسُ تاريخاً رومانسياً، لم ينتهِ بعدُ.

ولدى الماغوط يتواشجُ السياسيُّ والذاتيُّ، في خطابٍ يتبدى فيه الخارجُ بوعي الداخل؛ فيتدفقُ حاراً، ومتوقداً، ويتيحُ له استدراجُ العالمِ الخارجيّ إلى داخله أن يلغي كافةَ التَّسبِيبِ الحرفيةِ للواقعِ ويستغلُّ أقصى درجات الحرية التي يتمنَّعُ بها الحلم. (١٢)

تتطير الصورُ المكتوبةُ الحارقةُ في فضاء النصِّ، في إيقاعٍ صاخبٍ، يتضافر فيه التَّبْرَمُعُ التَّوْازِيَاتِ المختلفةِ، غير أن تَوَازِي الدلالةِ هو أكثرُ أنواعِ التَّوْازِيَاتِ حضوراً عند الماغوط؛ حيثُ تتجمُّعُ دلالاتُ الصورِ المتشعبةِ، في اتجاهٍ مُحدِّدٍ، لتُمثِّلَ وحدةَ التأثيرِ وتبئيرِ الحالةِ الشعْريةِ:

ويكيثُ. أنا مزمارُ الشتاءِ الباردِ

ووردةِ العارِ الكبيرةِ

وتدفقُ الحزنِ حولِ ياقتي كالتَّبِيدِ

وهويتُ وحيداً أمامِ الحوانيتِ

أيتها الدُمُوعُ الأكثرُ نضارةً من الدمِ

أيتها الألامُ التي تضيءُ قدمي

في أظافري تبكي نواقيسَ الغبارِ (١٣)

(قصيدة النثر)

بين منظور التحليل السردّي

ظاهرة السرد

ثمة اهتمام شديد في الوقت الراهن، بالسرد، واتجاهاته، ونظرياته، ويتواكب هذا مع ما يشهده المشهد الروائي والقصصي من تحولات فارقة في آليات وطرائق السرد، بالإضافة إلى زحف مجرى السرد إلى فضاء الشعر، وتجلي الشعر، كثيراً، في السرد، وتجلي السرد، بأشكال مختلفة، في مشهد القصيد النثري، تحديداً، بل لقد تخطى السرد خريطة الأنواع الأدبية، وتجاوز تدفقه حدود النص الأدبي؛ فصرنا نتحدث عن السرد السينمائي، وعنه ذكر يوري لوتمان أن "الحكاية اللفظية ليست النوع السردّي الوحيد ولا أن علينا أن نلتفت إلى الخبرة السردية السينمائية"^(١)، وطُرحت قضايا مثل: اللغة السينمائية، طبيعة المجاز السينمائي"^(٢)، فلم يقتصر السرد على الأداء اللفوي، وإنما انفتح على مجموعة من الوسائل السينمائية، في تجسيد حركة السرد وتنظيم مساراتها، ويأتي في مقدمتها: "المونتاج"، الذي يتولى عملية إبراز "تداخل الأفكار أو تداعياها.. والتوالي السريع للصّور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صورة مركزية بصورة أخرى تنتمي إليها"^(٣) بجانب وسائل أخرى، فرعية، مثل "المشهد المضاعف"

واللقطات البطيئة" و"الاختفاء التدريجي" و"القطع" و"الصُّور عن قرب" و"المنظر الشامل" و"الارتداد"^(٤) وهذه الوسائل الفرعية هي أدوات لتحقيق تأثير "المونتاج"^(٥)، وقد قسم روبرت همفري "المونتاج" إلى قسمين: مونتاج زمني: وفيه يثبت المكان ويتمدد الزمن، أو هو وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر. ومونتاج مكاني: وفيه يبقى الزمان ثابتاً ويتغير العنصر المكاني، ويسمى أيضاً بطريقة: "عين الكاميرا" أو بطريقة "المشهد المضاعف"^(٦). وتعد "اللقطه" الوحدة الأساسية في تشكيل السرد السينمائي، وهي عبارة عن "وحدة العناصر داخل اللقطه"^(٧)، وهي - كمشهد، يتكون من مجموعة من العناصر - "تدلّ على أكثر مما تصوّر"^(٨).

وهكذا لم يعد مفهوم السرد قاصراً على إيراد الحكاية، كما لم يعد قاصراً على النثر، وهو - في "قصيدة النثر" - المظهر الأكثر بروزاً، كما أنه - بنائياً - المستول عن تشكيل شعرية الخطاب من تفاصيل النثر الرحيبية؛ حيث تتضام في علاقات بنائية داخلية متشابكة، تحقق شعرية الخطاب، وقد رأى مهاجموها في شكلها السردية الخارجي مظهرًا لنثريتها، وطمعنا في شعريتها"^(٩)، ويظلُّ السردُ أحد أبرز الظواهر البنائية في "قصيدة النثر" وملحاً بارزاً تتجلى فيه شعريتها الخاصة.

مفهوم السرد

يشيرُ مُصطلحُ (السرد)، تحديداً، إلى عملية بناء نصي تتداخل فيه مجموعة من العناصر البنائية الفاعلة، كالسارد، والمسروود له، والفضاء السردية، والزمن السردية، والرؤية السردية، لتشكيل بنية النص السردية، والذين تناولوا المصطلح انطلقوا من تمييزه عن الحكوي، وركزوا على عملية البناء النصي؛ فرأى عز الدين إسماعيل أنه عملية تشكيل خطاب حكاية يتم فيه "نقل الحادثة

من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية^(١١)، أما عبد الملك مرتاض فرأى أنه "نسجُ الكلام، ولكن في صورة حكي"^(١٢)، أما يُمني العيد فحدّثه بأنه "القول Discouts من حيث صياغة الحكي، أو إقامة البنية الروائية من حيث مجال التقنية وكيفية السرد أو شكله. حيث تُهمل الحكاية ويُركّز على نمط القول المحدّد لنمط البنية"^(١٣)، فهو عملية بناء خطاب من الحكي، تقوم على علاقات عناصر بنائية مُحدّدة، تشكّل ملامحه الخاصة، وهو - كما يرى جيرار جينت - "صيغة يقننها عدد من الإقصاءات والضوابط التقييدية"^(١٤).

مكونات العملية السردية

تتضام في هذه العملية مجموعة من العناصر البنائية الفاعلة - التي تتواشج مع خصيصتين شعريتين أساسيتين، في "قصيدة النثر" هما: النثر والتوازي - لتشكيل شعيرة السرد، هذه العناصر المكوّنة للبنية السردية تتمثّل فيما يلي: السارد "NARRATEUR"، والمسرود له "NARRATAIRE"، الرؤية السردية "Focalization"، الزمّن السردية "Tense"، الفضاء السردية "Space"، وأبرز هذه العناصر حضوراً في الدرس النقديّ اثنان: الرؤية السردية، والزمّن السردية.

أما (الرؤية السردية) فقد حدّدها بمصطلحات أخرى، لا تختلف في دلالتها كثيراً، وأبرزها: التّبئير، المنظور السردية، زاوية الرؤية، وجهة النّظر، وتشكّل من منظور السارد، وغالباً ما يكون (السارد) - في الشعر - مشاركاً في الأحداث وراوياً لها في نفس الوقت، وهو، بهذا، ذاتان مُدمجتان؛ ذات رائية، وذات مرئية، ذات مُبئّرة (ساردة)، وذات مُبئّرة، (تؤدي دورها في المشهد السردية)، الأولى صاحبة الرؤية والموقف والصّوت التّابع من السرد وصاحبة بناء السرد وتحديد زواياه وتفاصيله، وفقاً لمنظورها؛ فنحن نتعرف على معالم المشهد السردية من خلال هذه الذات المُبئّرة (الرؤية)،

وتتشكّل (الرؤية السردية) من منظورها، ويختلف السارد عن المؤلف الضمني وعن المؤلف الواقعي؛ فإذا كان الأول كائناً من ورقى - كما لاحظ بارت - وتقنية سردية تنتمي إلى تقنيات العمل السردى، فإنّ الثّاني يُمثّل الدّات الإبداعية والأنا العميقة المبدعة المسؤولة عن عملية بناء العمل السردى، فيما يُمثّل الأخير شخصاً حقيقياً ينتمي إلى عالم الواقع. ودائماً ما يتوارى المؤلف الضمني وراء السارد، ولا يبدو صراحةً في حين النص، ويتوارى المؤلف الواقعي وراء المؤلف الضمني، وهكذا يظلّ السارد هو المستول أمّامنا عن فعل السرد ونقل السرود، في مسار يأخذ الشكّل الآتي:



ومهما بدت العملية السردية موضوعية، وحيادية، ومجردة، فإنّ عرض المادة السردية وتنظيمها يخضع للرؤية السردية، ومع اكتمال الرؤية السردية - في نهاية المشهد السردى - تتفتح شعرة النصّ كاملة. أمّا (الزمن السردى) فيختلف عن (زمن الحكاية) في أنّ الأخير يُحافظ على خطية (الزمن الفيزيقي)؛ فيخضع لمنطق التسلسل، والتتابع التدريجي، فيما يتخطى (الزمن السردى) هذا الأداء إلى العديد من الطرائق السردية التي ترتبط برؤية السارد؛ كأن يحكي من البداية للنهاية، مطابقاً بذلك بين زمن السرود وزمن الحكاية، ليصبحا معاً زمناً واحداً، يكرّر الأول منهما الثّاني، لدرجة لا نشعر معها بأي مجهود للسارد في إعادة خلق الحكاية، أو يحكيها معكوسة من النهاية للبداية في شكل استرجاع تدهقري ينطلق من نهاية زمن الحكاية، قريباً من حاضر السرود، ليعود لبداية الحكاية، بحيث يُحوّل الحكاية كلّها لماضٍ منته، يُجبل نظره فيه محترماً نفس نظام وقوعه على مستوى زمن الحكاية، لكن بشكل معكوس هذه المرة⁽¹¹⁾. وله أيضاً أن يحكيها من وسط زمن

الحكاية، لتكون هذه المنطقة بُؤرة التشظي الزمني، فتداخل الأزمنة، ويتفرع السرد، وتتشعب مساراته واتجاهاته الزمنية هبوطاً وصعوداً وتوقفاً، سعياً منه إلى إلقاء أكبر قدر ممكن من الأضواء الكاشفة على اللحظة المتأزمة^(١٥)، اعتماداً على المفارقة السردية، بشكليها: الاسترجاعي والاستباقي.

السرد في الشعر، وحدود (السرد الشعري)

إذا كان السرد يختلف في طبيعته (الكيفية) في الرواية والنثر الفني عنه في الشعر؛ فإن مرتكزات النظرية السردية الأساسية قابلة للتطبيق على مجمل الأنواع الأدبية، وغيرها من الفنون، كالسينما مثلاً، كما أشرنا في البداية^(١٦)، وتكمن أهميتها، في (الشعر)، في إبراز خصوصية (السرد الشعري) وتمييزه عما ليس سرداً شعرياً في سرود الشعر.

ويلاحظ أن السرد في العملية الشعرية يتخذ خصوصية تكمن في طبيعة بنائه؛ حيث تُصبح العملية السردية جزءاً في عملية أشمل، يشترك فيها الإيقاع والتوازيات والتخييل، في نقل التجربة في بناء شعري خاص، يتجلى فيه (السرد الشعري). وقولنا بـ(السرد الشعري) فيه تمييز له عما ليس سرداً شعرياً، وتحديداً عن (السرد النثري)؛ فالأخير صيغة يتجلى فيها الحدث بوضوح، في تتابع منطقي، وتراثيب مستمر، وترابط، مُقدماته تقود إلى نتائجه، كما يقول المناطقة، هو سرد منطقي، سيال، التراكيب فيه بسيطة، وغرضه توصيلي، وطبيعته عقلية، ولغته دقيقة ومحددة، ويقوم على النظرة الحياضية، ويركز على المحكي، والحكي فيه وسيلة، والحكاية هي المقصد والغاية، وأحياناً يتحوّل (السرد النثري) إلى سرد شعري، حينما تُهيمن على أدائه بعض العناصر الشعرية، ونجد هذا في مناطق عديدة برواية (ثرثرة فوق النيل)

لنجيب محفوظ (١٩١١ - ٢٠٠٦)، يتم فيها تداخلُ الأزمنةِ في أداءِ مُكثفٍ، هذه الخاصيةُ المؤكدةُ لفاعليةِ (الزمنِ السُرديِّ) في تحقيقِ شعيريةِ البنيةِ السرديةِ، نجدُها، أيضاً، بوضوحٍ، في رواياتِ لعبد الرحمن منيف (١٩٣٣ - ٢٠٠٤) مثل: (الثَّيِّه)، و(شرق المتوسط) في القسمِ الأولِ منها تحديداً، ولحيدر حيدر (١٩٢٦ -) في أعمالٍ عديدةٍ مثل: (مرايا النَّار) و(الزَّمنُ الموحش).

أما (السُّردُ الشعريُّ)، فهو سرْدٌ - مهماً بدا مُتدفقاً وطبيعاً - يكشفُ عن عمليةِ بناءٍ محكمةٍ تتضامُ فيها عناصرُ تشكيلِ الخطابِ السُرديِّ، ويتبدى فيه التَّركيزُ على فعلِ السُّردِ، السُّردُ ذاتهُ فعلٌ مقصودٌ؛ بحيث يتبدى أنه يعمل شعرياً، مختلطاً بالإيقاع، ويتفاعلُ التَّوازياتُ في مجراه، في أداءِ مكثفٍ ومُوحٍ، السُّردُ هنا صيغةٌ ونسيجٌ لغويٌّ خاصٌ، وليس مُجردُ حكيٍّ لحكايةٍ؛ فتَمَّةُ اختلافِ جوهرِيٍّ عميقٍ بين (السُّردِ) و(الحكايةِ)، وقد ميَّز شلوفسكي بينَ الخطابِ باعتباره بناءً فنياً وجمالياً والحكايةِ باعتبارها مادةً أوليةً/ خام^(١٧)، وبينما تُهيمنُ في الخطابِ عمليةُ بناءٍ مُنظمةٍ تسودُ في الحكايةِ آلياتُ سرديةٍ عامةٍ، وقد رأى تودوروف (١٩٢٠ -) أنَّ السُّردَ، باعتباره خطاباً، يتميَّز عن الحكايةِ HISTOIRE على مستوى الزَّمنِ. هذا التَّمييزُ يقع على مستوى الرُّؤيةِ السرديةِ، وإنَّ هذه الأخيرةُ ترجعُ إلى العلاقةِ بين السُّردِ والمحكي^(١٨)، والزَّمنِ في (الحكايةِ) يقوم على التَّراتبيةِ والتَّعاقبيةِ والمنطقيةِ، بينما يتحطَّمُ هذا الزَّمنُ في (الخطابِ) ليتأسَّسَ (الزَّمنُ السُرديُّ)، العابرُ لمنطقِ زمنِ الحكايةِ، وكان الشكلاينيون الروس يرون في هذا التَّحطيمَ "سمةَ الخطابِ الوحيدةَ المميَّزةَ له عن الحكايةِ"^(١٩).

ولا يتوقَّف (السُّردُ الشعريُّ) عند إطارِ (القصيدةِ)، وإنما يتخطاهُ، في أحيانٍ كثيرةٍ. إلى أشكالٍ شعيريةٍ أكثر اتساعاً ورحابةً، ك(النَّصِّ المفتوح) أو (النَّصِّ الجامع)^(٢٠)، وتتبدى شعيريةُ

(السُّرْدُ الشُّعْرِيّ) في "قصيدة النثر"، تحديداً، في تحقق شعرية النَّصِّ ككُلِّ، نتيجة لعلاقات التَّوَازِي والتَّبَرُّوتحوُّلات إيقاع التَّجَرِبَةِ الباطني وتفاعُلِ عناصرِ البنية السُّرْدِيَّةِ.

وبسبب عدم الوعي بالفارقِ الجوهرِيّ بين (السُّرْدِ) كـ(خطابي) و(الحكاية) كمادةٍ أوليةٍ له، لم يتحقَّق (السُّرْدُ) في (الشُّعْرِ) كثيراً، كما في هذين التَّمُودَجَيْنِ:

(١)

منذُ أن دلفاً إلى المتهى وعينه لم تنزل من عليّ
قلتُ في نفسي: لعلِّي أذكّره بأحدٍ ما
وانصرفتُ إلى طرفعةٍ أصابعي
كان يبتسمُ لي طوالَ الوقتِ، أو هكذا خُيِّلَ إليّ.
هششتُ في وجهةٍ فحمل كرسِيَه وانتقل ليجلسَ بجواري.
ملتُ على المنضدة لأقلبَ كوب الشاي مُتَحاشياً النُّظْرَ إليه.
مال بدوره كأنما يهمس لي بسرٍ وسألني
(إنت جيت امتي من هناك؟)
أحسستُ بخوفٍ غامضٍ وشعورٍ أجوفٍ كئيبٍ.
توقفتُ يدي عن التَّغْلِيْبِ فاعتدل في جلسته
وصوباً لي نظرة صافية، كأنه لا يراني.
لم أكد أفكر في فحوى سؤاله، حتى كانت يده المطوَّحة في
الهواء ترتطم بوجهي لتتفتق شفتي السفلى.^(١١)

(٢)

منذ أن مات... لم أعد أحسُّ طعماً للحياة... صديقُ الصُّبا هو
أهمُّ شخصٍ في الحياة... بعد أن مات... صارت الحياةُ مرّةً..
ليست المرارة هنا معنى بلاغي.. لكنّها معنى حيويّ. بعد
موتِهِ صرتُ حسّاساً.. صرتُ أنظر بعينٍ أكثر رهافةً لأطفال

السُّوارِع.. أرقب صمت الهاتفِ بقلقٍ.. كأتني أنتظرةُ.. اظل
أحدقُ في السَّاعة الحائِطية.. وتملأني الرغبة في السَّخِرية..
ذكرياتُ الصُّبا والشُّباب تغزوني.. مجلاتُ الحائط التي كنا
نتحلَّقُ حولها في الجامعة.. الخروجُ في الأشجار للحديثِ
والتأمُل.. أتحمسُ عُلب الفيتامينات في جيبي وأحدتُ نفسي:
الإنسانُ اليوم أقربُ لمهرج سيرك بانس (٣٣).

يطرح التَّموذجُ الأوَّلُ (حكايَةٌ) لم تتشكَّلُ بناثيًّا تشكيلاً يرقى
بها إلى حيزِ (السُّردِ الشعريِّ)، الحكايَةٌ هي الشَّاعِلُ هنا، لا سرد
الحكايَةِ، و(الحكيُّ) ليس قريناً لـ (السُّردِ)، وارتباطه به ناجم من
أنَّه المادَّةُ الخامُّ له. نحنُ أمامَ الحكايَةِ (الشَّعرية) التي لا تبدو إلا
في عبثيةِ الموقفِ وغرائبيته لا في طريقةِ عرضه: (سرده).

ثمَّةُ محاولةٌ لصنْعِ حالةٍ شعريَّةٍ بالمشهدِ الكليِّ الغرائبيِّ، ولكنَّ
سردَ هذا المشهدِ لم يكن شعريًّا؛ بل جاء نثرًا محضًا.

بينما يكشف التَّموذجُ الثَّاني أنَّ (الحكايَةَ)، هنا، غائبةٌ،
ولكنَّ فعلَ الحكيِّ، هو الشَّاعِلُ الأغلِبُ، حكيٌّ مباشرٌ،
تقريريٌّ، يبدو، هنا، كأنَّ الشَّاعرَ يطمحُ إلى أداءِ ما بعدِ حدائِ،
ولكنَّ أدائه جاء أقربَ إلى ثرثرةٍ سأمانٍ ينظرُ إلى العالمِ بأشمتزانٍ،
ثمَّةُ حكيٌّ، يركِّزُ على حالةِ اللامعنى والمرارةِ والعبثيةِ، وليس ثمَّةُ
تشكيلٍ بناثيٍّ لها، (الحكيُّ) - أيضًا - لم يصنع (السُّرد).

هذانِ التَّموذجانِ يُجسِّدانِ غيابَ (السُّردِ الشعريِّ)، رغمَ وجودِ
(الحكايَةِ) و(الحكيِّ)، في المقابلِ سنُطالعُ نموذجينِ آخرينِ
يُحقِّقانِ فعلَ (السُّردِ الشعريِّ) بأدائينِ مُختلفينِ، وبتوظيفِ لـ
(الحكايَةِ) و(الحكيِّ):

(١)

رايته ينزلُ النُّزجُ المؤدِّي إلى غرفةِ "سعاد"

المرضة التي تعطفُ على الشُّعراءِ المُفلسينِ في مقهاهم

التواضع قريباً

من غرفتها، حيث يجلسون قبالة ساقية
من الوحول تجري وسط الرُّفاق
المرضة الليلية ذات الحذاء الأبيض الحزين،
البنغي المتساهلة في النهار "سعاد"
وحياتي شاردة الذهن، من بعيد، بإيماءة باهتة
هو الذي قضى معظم النهار يحاصرني
على أريكة المقهى لأسفله نصف دينار، متحسناً بقجة
صغيرة جاء بها قبل ساعات من السجن. (٣)

(٢)

أبوح لكم لكم خدعتني الجيران لأدخل هذا السباق؟
أوهموني أن لي رشاقة السلوك، وهجور السياج. وأهموا
حديثي أنها الطيران الباحث عن ريش، ثم استلقوا على
حضرهم، تحت الندى الفاجر لصباح مسكوب من إبريق
حجري. وتاملوا خروجي من الباب بعدما وضعوا أمام
العتبة خفين رياضيين، وقميصاً غريباً. وأنا اتخذت ذلك
سبباً لاستسلم بقيود من الأرقام إلى انتصاري. لقد
فتنتهم: هنتت الجيران، والحكم الذابل، والضوء المسك
بزانتة الطويلة، والحلبة، معاً، راضاً من مشيئة إلى
مشيئة، ومن حبر إلى حبر، ملتقطاً خرزة الأدمي المكسورة
تحت اقدام سيقتي ولم تنتصر (١١).

في النموذج الأول، تتجلى (الحكاية)، مقترنة بنظام بنائي
يعتمد على توازي الترادف، هي جعل النص يدور دائماً حول بورتين
مركزيتين: صديقه العائد من السجن، وسعاد البغي، وعبر فعل
التوازي تعرف، شيئاً فشيئاً، على طرف من شأن سعاد، وآخر من
شأن صديقه، ومنهما نستشعر مأوسية كل منهما.

النَّصُّ يدورُ في علائقٍ، يودِّي بعضها إلى بعضٍ، في حركةٍ دائريةٍ وأداءٍ ينزِعُ إلى جمالياتٍ بصريةٍ، مُستمدَّةٍ من نثرِ الحياةِ الخالصِ. تتابعُ حركةُ التَّوازي، لتجعلَ الخطابَ سلسلةً منَ التَّعاشيقِ، ودائرةً تتضامُ جُزئياتها، في بناءٍ خاصٍ، يودِّي توازي التَّرادُفِ فيه نبراً واضحاً في الإيقاعِ الكليِّ للنَّصِّ، وتتبدَّى حركةُ التَّوازي هكذا: (سعاد) في نهاية السُّطرِ الأوَّلِ، هيَ (المرمضةُ التي تعطفُ على الشُّعراء) في بداية السُّطرِ الثَّاني، وهيَ (المرمضةُ الليليةُ ذات الحذاء الأبيض) في السُّطرِ الخامس، وهيَ (البغيُّ المتساهلة في النُّهار) في بداية السُّطرِ السَّادسِ، وفي ارتدادٍ أبعَدُ، يعود ضميرُ الغائبِ في السُّطرِ السَّابعِ إلى عائده في السُّطرِ الأوَّلِ - الذي يعود - كما يكشف عنوان النَّصِّ - على: (صديق السينات) - وفي السُّطرِ الثَّامنِ يُوالي هذا الضَّميرُ حضوره - ومع كلِّ حضورٍ يتزايد التُّراكمُ المعرفيُّ به - فينفضل هذا الضمير البارز. بهذا البناء السُّرديُّ المحسوب، يُحقِّق النَّصُّ شِعريته، ويتميِّز أداؤه السُّرديُّ عن خطيئةِ الأداءِ السُّرديِّ النَّثريِّ.

بينما يكشفُ التَّمودجُ الثَّاني، عن توجُّهٍ آخر، لتحقيقِ شِعريَّةِ (السُّردِ الشُّعريِّ)، والفعلُ الشُّعريُّ هنا - في إطار موقفهِ البوحِ - ينزِعُ إلى فعلِ (الحكي) معتمداً - أيضاً على خصصيةِ شِعريَّةِ خالصةٍ في بناءِ خطابهِ هيَ التَّوازي، التَّوازي هنا يقومُ على تكرارِ صيغٍ: كصيغةِ الفعلِ الماضي: (أوهمونِي / أوهموا / استلقوا / تأمَّلوا)، وصيغةِ الحال: (راكضاً / ملْتقطاً) وتكرارِ التركيبِ، كقوله: (من مشيئةٍ إلى مشيئةٍ، ومن حبرٍ إلى حبرٍ) بالإضافة إلى تكرارِ الإيقاعِ النَّاتجِ عن انتظامِ النَّبرِ، وينزِعُ الأداءُ السُّرديُّ نزوعاً واضحاً إلى تحقيقِ شِعريته عبرَ إمكانياتِ (شعر اللُغة)، فيحتفي بالمجازِ اللغويِّ، الذي يقومُ أغلبُه، هنا، على علاقةٍ (جديدةٍ) - النَّعتِ بالمنعوتِ: (الطَّيرانِ الباحثِ عن ريشٍ / النَّدى الفاجرِ / صباح

مسكوب من إبريق/ قميصاً غريقاً/ الحَكَمَ الذَّابِلُ/ الضَّوُّ
 المسك بزانتة)، كما يستفيد، أيضاً، من تقنية التفصيل بعد
 الإجمال في تفتُّح الحركة السردية. كأنَّ (السُّردَ الشعريَّ) هنا،
 بهذا الأداء يكشفُ عن جنوح الذاتِ الشاعرةِ إلى إنجاز قصيدة
 نثرٍ عربيةِ الأصولِ، تستمدُّ حداثتها من تعاملها اللغويِّ.

اقترَبَ النموذجانِ - في أدائينِ مختلفينِ - من حالة (الشُّعر)
 باقترابهما من حالة (الغيابِ)، ومن صوتِ الباطنِ، وهو ما يكشفُ
 عن التَّفَاذُلِ إلى أجواءِ الشعريَّةِ، ليُصبحَ الخارجُ ذاتُهُ مُتَحَقِّقاً، وبادياً،
 بوعيِ الدَّاخلِ، غيرَ أنَّ النموذجينِ اختلفا في طرائقِ الأداء؛ ففي
 حين نزعِ الأوَّلِ إلى جكائيةِ (السُّردِ) ووقائعيتهِ الحياتيةِ المعيشةِ،
 نزعَ الثاني - في سردهِ إلى تشكيلاته اللغويةِ، وفي حين نزعِ الأوَّلِ
 إلى مشهدِ الواقعِ المعيشِ، عمَدَ الثاني إلى عوالمِ اللغةِ ومجازاتها،
 وفي حين عمدِ الأوَّلِ إلى علاقاتِ التَّوازيِ في تحقيقِ شعريَّةِ السُّردِ
 وانتظامِ خطابهِ من الدَّاخلِ، ليُحقِّقَ صورتهُ السُّرديةَ البصريَّةَ، جنح
 الثاني إلى المجازِ اللغويِّ - بالإضافة إلى التَّوازي - ليجسدَ، منه
 نسيجهُ السُّردِيَّ المدهشَ، استناداً إلى طاقاته التَّاريخيةِ.

تجليات البنية السُّردية في قصيدة النثر

تتجلَّى البنية السُّرديةُ عبرَ أدائينِ أساسيين؛ أداء (الحكاية)
 وأداء (الحكي)؛ إذ لا يكون سردٌ إلا بأحدِ الاثنينِ، ويُشارك في
 تشكيلِ البنيةِ السُّرديةِ مجموعةٌ من العناصرِ السُّرديةِ مثل:
 السَّاردُ، والمسروودُ له، والزَّمنُ السُّردِيُّ، والرُّؤيةُ السُّرديةُ، والقضاءُ
 السُّردِيُّ، وإنَّ كان من المتحقِّقِ أنَّ أحدَ العناصرِ يظلُّ مهيمناً علي
 فعلِ السُّردِ، وفي الغالبِ يكونُ السَّاردُ، فدَ العمليةُ السُّرديةُ
 موكولةٌ إلى شخصيَّةِ السَّاردِ، ممَّا يجعلُ النُّصَّ السُّردِيَّ عامَّةً
 يخضعُ لسلطةِ السَّاردِ، سواء كان صريحاً، أو مضمراً، أو
 افتراضياً^(٣٥)، وإذا كان الساردُ هو الهيئةُ المسئولةُ عن عمليةِ السُّردِ

بكمالها، فإنَّ (الزَّمن السَّرديّ) من الأهمية بحيث رأى فيه
تودوروف أهمُّ مكوّن للخطاب^(٣٦).

تجلياتُ البنية السَّرديّة في "قصيدة النّثر" تتضحُ في التّمودجينِ
الشّعريين الآتيين: أولُهُما لوديع سعادة، والثّاني لمحمد صالح:

(١) من نصّ: "لحظاتٌ ميّنةٌ" لوديع سعادة (١٩٤٨-):

اخْتَضَى الشُّعَاعُ فَجَاءَهُ. اعْتَقَدَ أَنْ غَيْمَةً تُعْبَرُ
فَوْقَ الْبَيْتِ. اشْجَعَةُ الشَّمْسِ تَخْتَضِي فَقَطْ
لِسَبَبَيْنِ: إمَّا يَحْبِبُهَا الْغَيْمُ أَوْ يَكُونُ الْوَقْتُ لَيْلًا.
وَيَمَّا أَنْ الْأَنْ صَبَّاح. الْأَرْجَحُ أَنْ غَيْمَةً تُعْبَرُ.

رُبَّمَا قَرِيبًا سَتُمْطِرُ. حِينَنُو اسْتَطِيعُ مِنْ
نَافِذَتِي، أَنْ أَتَأَمَّلَ الْمَطَرَ. الْحَيَاةُ جَمِيلَةٌ إِلَى دَرَجَةٍ
أَنْ الْوَاحِدَ يَسْتَطِيعُ، إِذَا سَاعَدَتْهُ الظُّرُوفُ، أَنْ
يَتَأَمَّلَ الْمَطَرَ. بُرْجِي مَائِي، وَأَضْنُ أَنْ كَوْنُكَ فِي
الْقَضَاءِ يَنْوِبُ أَحْيَانًا وَيَسِيلُ هُنَا أَمَامِي. وَهَمَّ
تَطِيفًا أَحْمِلُهُ وَاتَّقَدُّمُ إِلَى التَّأْفِذَةِ: افْتَحِ الرُّجَاجَ
وَانظُرْ إِلَى السِّيَّارَاتِ وَالْأَسْفَلِ الْجَافِ وَالْعُمَالِ
الْمُتَعَبِينَ. لِمَاذَا يَتَعَبُ هَؤُلَاءِ الْعُمَالُ؟ أَنَا نَفْسِي
كُنْتُ أَتَعَبُ أَحْيَانًا وَيَنْضَحُ مِنِّي الْعَرَقُ، لِكُنِّي
كَانْتُ أَنْدَمُ بَعْدَ ذَلِكَ وَاسْتَرِيحُ سَنَوَاتٍ. عَرَقُ
الْجِبَاهِ مَقِيَّتٌ، لَا بَلْ مُخْجَلٌ. وَشَيْءٌ مُقَرَّرٌ أَنْ
تَنْهَضَ مِنَ النَّوْمِ لِتَعْرِيقِ نَفْسِكَ. تَمُرُّ سَيَّارَةٌ
وَتَتْرَكَ وَرَاءَهَا غُبَارًا خَفِيمًا. هِرَّةٌ نَائِمَةٌ فِي الزَّوْبَةِ
تَفْتَحُ عَيْنَهَا ثُمَّ تُغْمَضُهَا. أُغْلِقُ التَّأْفِذَةَ وَأَعُودُ
بِبُطْءٍ^(٣٧).

تتجلى البنية السردية هنا، عبر إجراءات بنائية وتطويرية، تقوم على تكرار بنى مُحددة على مسافات، مثل الاحتمال: (ربّما قريباً)، (أظنُّ أن كوكباً)، ثمّ توازي التركيب القائم على الجمل الإسمية المبنوثة في السياق: (الحياة جميلة - بُرجي مائي - وهم لطيف - عرق الجباه مقيت)، والانتقالات من حال إلى حال: فمن الاحتمال إلى التّقرير، ومن الدّاخل إلى الخارج، وهذا الارتداد بين العالمين يقومُ بمزج الزّمنين: الداخلي والخارجي، وتندُر حروف العطف، وتتحقّق شعيرية السّرد هنا اعتماداً على (المونتاج المكاني) أو ما أسماه روبرت همفري بـ (المشهد المضاعف)، حيث يبقى الزّمن ثابتاً ويتغير المكان، وثمة مراوحة بين (الزّمن النّفسي) و(الزّمن الخارجي)، الأوّل فنيّ والثّاني واقعيّ، وينزع (الزّمن السّرديّ) إلى مزج هذين الزّمنين، والتّقلّب بينهما، ليجعل النّصّ في حالة حركة دائبة.

و(السّارد)، هنا، هو السّاردُ الدّاتيّ، المشارِك في الحدّث، وهو بالطبع "كائن من ورق" أي تقنية سردية، يُجسّد اللحظة الشعيرية بما يختلج فيها، بضمير المتكلم، وتصلنا الرّؤى الممتزجة عبر السّارد نفسه: فهو المسئول عن حركة السّرد، وإدارة العملية السّردية كلّها بما فيها التّظيم الدّخلي للخطاب، وينجح هذا السّارد، بتفاصيله الدقيقة المهندسة، في تشكيل حالة العزلة، والوحدة، والصمت.

و(الفضاء السّرديّ) هو غرفة الشّاعر، المُشرّعة على العالم الصّاخب، والمغلقة، أيضاً، دونه، هي عالم الدّاتِ الشاعرة ومنفاها، وتتأرجح هذه الدّات بين عالمي الحجرة والشّارع، راصدة ما فيهما، رسداً يعكس ما يعترها، هكذا تظلّ الدّاتُ الشاعرة على مقربة من النّافذة التي تشكّل منطقة فاصلة بين الحجرة والشّارع، وفي هذه المنطقة تُرْفرف الدّاتُ الشاعرة ولا تكفّ عن القلق والهواجس.

و(الرؤية السّردية) ترتعن بموقف السّارد، وتتبدى من اختياره لزاوية السّرد، وعرضه، وهندسته له، حيث تُهيمن حالة العزلة على هذه

الذات، في حُجرتها، وتخضع للاحتمالات، فهي حتى لا تُوقن بسبب اختفاء شعاع الشمس، هي بمعزل، إذا، عن الحياة، وتقترب من النأفة لثرى حركة الحياة وترتد سريعاً إلى سكونها وهواجسها وتداعياتها، هكذا يُركّز الخطاب الشعري هنا على تشكيل حالة الوحدة المطلقة؛ فالنفاعل الوحيد للذات الشاعرة الوحيدة مع العالم يأتي كفعل مُشاهدة، عبر النأفة، تُراقبه من بعيد وهي غارقة في هواجسها، ومن الجدل الحادث بين الغرفة والشارع وبين الداخل والخارج وبين اليقين والاحتمال، تتزايد درجة التوتّر الشعري، وتتكتف حالة العزلة وتتجمع خيوطها المتعددة في مركز الدائرة، ويأتي ختام المقطع ك لحظة إسدال الستار على مشهد ينطفئ تدريجياً. (المسرود له) باعتباره تقنية سردية لا تتجاوز عالم السرد، وكائناً من ورق، وليس قارئاً واقعياً، غير واضح، في موقع النص السردى هنا؛ فلا تدل عليه معطيات نصية مُحددة، غير أن وجوده مُحقق من اعتباره المخصوص من عملية السرد، وهو من توجه إليه السارد؛ حيث يقع الطرفان في مستوى سردي واحد، وهذا المسرود له في حالة استغراق تامّة وامتنال لما ينقله السارد له في حميمية ودفقة.

(٢) (شراب اللوز)، لمحمد صالح (١٩٤٢ - ٢٠٠٩):

عندما مرضت جدتي

حملناها إلى دارنا

كنا حيدة

وكنا يتامى

مددناها في قاعة الفرن

أسفل خزانة الكتب في الحائط

وغطيناها بحرام أبي

ثم جاء الكبار

ووصفوا لها شراب اللوز

قالوا إن جدتي عادت طفلة
 وأنه أقرب ما يكون إلى ابن الأم
 وشهور طويلة
 ضللت جدتي تحتضر
 كانت معدتها تطرد كل شيء
 حتى ذلك الشراب الحليبي
 الذي كنا نشم رائحته في أنفاسها
 وكان وجهها الأبيض يزداد بياضاً
 كلما نصلت حنأ شعرها
 وكانت تخرج من غيبوبة
 لتدخل في أخرى
 وكل مرة
 كانت تكلم آخرين لا نراهم
 وتنادينا بغير اسمائنا
 حتى كان ذات ليل
 كان أخي يدفن طفلة في الحائط
 عندما استيقظت جدتي
 وطلبت أن تفتح المقبرة
 كان الطريق طويلاً
 وكان هناك ما يكفي كلحد
 لكنّها انتزعت الطفلة من الشق الضيق
 وقالت إنها ستأخذها معها
 وفي الصباح
 ماتت جدتي (٢٨).

يكشفُ هذا النَّصُّ عن وِلعٍ شديدٍ ببناء هارموني، يستندُ إلى الميثولوجيا الرِّيفية، باعتقاداتها شديدة الخصوصية، في إطارِ حكايتي ينزَعُ إلى وقائعية السُّرد، بتفاصيله الرِّيفية المصرية الخالصة. (الزَّمن السُّرديُّ) هنا يوازي (زمنِ المتن الحكائي) ويؤامته؛ فيمضي بالسُّلسلِ المنطقيِّ، ذاته - ليصبحا معاً زمنًا واحدًا، يكرِّرُ الأولُ منهما الثاني، لدرجةٍ لا نشعر معها بأيِّ مجهودٍ للسَّاردِ في إعادة خَلْقِ الحكاية^(٢٨): فالسَّاردُ يرغبُ في المحافظةَ على خطيَّةِ الحكايةِ وتتابعها واستحضار مسارها الطبيعيِّ المتسلسل كما حدث؛ ولهذا يركِّزُ السَّاردُ على صيغة الماضي، الذي يتمُّ استرجاع تفاصيله، بتتابعها السُّرديِّ، في نبرةٍ أسيانةٍ، خافتةٍ، ومن البداية يُلجُّ النَّصُّ من الزَّمنِ الحاضر: زمنِ الكتابةِ، إلى الزَّمنِ الماضي: زمنِ الحكايةِ، مُباشرةً، بعد أولِ مفردةٍ: "عندما" للمثولِ في حضرةِ هذه الفترة يكلِّ تفاصيلها: (عندما مرضتُ جدتِي)، وتدرجياً يتمُّ استدعاء هذا الماضي الحميمِ المفقود في الحاضرِ. السُّردُ هنا منطقيُّ، عموديُّ، مُتسلسلٌ، ومُتدرِّجٌ في الزَّمنِ الماضي "سردٌ استذكارِيٌّ" والزَّمنُ هنا أقرب إلى الزَّمنِ الفيزيقيِّ، في حركته، وتدقيقه في خطِّ مُستقيم.

و(الفضاءُ السُّرديُّ) هنا: دارٌ ريفيةٌ، مشمولةٌ باعتقاداتٍ شديدة الخصوصية، تميزُ الريفَ المصريَّ، الدَّارُ هنا تتضخُّ بعلامتها الرِّيفية الخالصة: قاعةُ الفِرْن - خزانةُ الكُتُبِ في الحائطِ - الجِرام - الحناء، وتفاصيل السُّردِ الدقيقة (كدفن الوليدِ في حائطِ الدار) ترسخُ لطبيعةِ هذه الدَّارِ وطقوسها الحميميةِ الخاصة.

و(السَّاردُ) هنا، هو ساردٌ ذاتيُّ، مُشاركٌ في الحدث، وراصدٌ له، ومُحرِّكٌ للسُّردِ وبيانٌ له، يستدعي تفاصيلَ مرضِ الجدَّةِ وموتها، ويقوم بإدارةِ فعلِ السُّردِ، مُوازِنًا بين زمنِ السُّردِ وزمنِ الحكايةِ، وفي النَّصِّ ما يدلُّ على أنَّه يستدعي ماضيًا بعيدًا،

حيث يقول: (كثأ يتامى)، ويقول: (جاء الكبار)، هكذا يحاول السَّارِدُ (كتقنية) أن يتَّحد مع السَّارِدِ (الشَّاعِرِ) في رصد (السَّارِدِ) (المشخصن في الماضي) ليعطي النَّصَّ مصادقته ومرجعته.

و(المسرود له) يتبدى في موقعية التلقي: حيث تُقدَّم إليه هذه التفاصيل الكاملة، ومن الواضح أنه لم يكن يعلمُ عنها من قبلُ شيئاً؛ فالسَّارِدُ لا يحيله لأيِّ جزئية منها، إنه يتلقى الحكايةَ كاملةً، ولا يُعرِّزُ حضوره سوى هذا البوح له بكلِّ هذه التفاصيلِ المروية.

و(الرؤية السردية) تتكشفُ من ترتيب الأحداث، من منظور السَّارِدِ المشارك، ترتيباً يحافظُ على خطية زمن الحكاية: فيرصد الجدة في المشهد الأخير، وهي تذوي شيئاً فشيئاً، حتَّى النهاية، فتتكشف لوعة الرحيل التي لا يزال السَّارِدُ يحملها بتفاصيلها، بكلِّ دقة، مُحكماً القبضَ عليها.

ثمة الكتابة في مواجهة الموت.

(السرد) في مواجهة الفناء.

مراوغات السرد الشعري

لكي يحافظ (السرد الشعري) على خصوصيته، ينحو، في كثير، إلى إجراءات سردية، تخرج على نمطية الأداء السردية النَّثْرِيَّ، على المستوى النَّظْمِيَّ تحديداً، مُستغلاً في ذلك آليات الحذف، والفصل والوصل، وتقنيات أخرى سينمائية، كالمونتاج وغير ذلك مما يُعرِّزُ حضور الفعل السردية أكثر من الحدث الحكائي، ويظل لكل تجربة نظامها التركيبي الخاص، وبالتالي خصوصيتها البنائية.

وقد ظهرت محاولات لتدمير وقائع الحكاية، في السرد، وإرباك الحكاية، أو تشظيها، وإضمار الكثير من تفاصيلها، وتشيت مركزها، وإرباك التابع الزمني للأحداث، وإقامة

فجوات وانتقالات وانقطاعات مُتعدّدة داخل الخطاب، بحيث يُضمر كثيراً من المحكي عنه، كأنه يفترض أنه يتوجّه إلى مسرور له عليهم بأطراف الحكاية؛ فيُقدّم له خطاباً عن الخطاب أو يفترض أن يشارك المتلقي في سدّ هذه الفجوات السردية، وإتمام أجزاء الخطاب، حتّى تكتمل حركته السردية، وبالتالي تتشكل الدلالات، وتكمن الصُعوبة أحياناً في كون السارد يُحيل إلى تاريخه الشّخصي بإشاراتٍ سريعة، ومن هنا يظلّ للخطاب حضوره أكثر من موضوع الحكوي.

يتجلّى ذلك بشكلٍ خاصٍ في عمليّين شعريّين؛ (نقد الألم) لعباس بيضون، و(يوجد هنا عميان) لحلمي سالم.

عند عباس بيضون يبدو السارد كأنه يُقدّم انطباعاتاً عن المحكي عنه، يُركّز فيه على أجزاء مُحدّدة من الكلام، بحركةٍ استراتيجية، في الغالب، تتشكّل الذّكري، في عباراتٍ تتداخل فيها الأزمنة والوقائع وتتوالى فيها الضّمائر التي لا تُحيل إلى معلوم:

من جهتين في الظلام

حين قتلوا الصديق استرثوه. كذلك سيعيدونني إلى اهلي.
الذكريات خالات تنشغلن بتطرية مرياهن ولا تشبهن
سواها. كنت أنتظر زيارته. نوره أو صمته أورا حثه، كما
كانت نظرتة تُصادف وجهي مراراً ونحن نحدق من جهتين
في الظلام. حين نعود لا نخشى من اللاشكل. يمكن لكثيرين
أن يقفروا من محطّة إلى غيرها. في الأرق الموصول لا ضرورة
أو نهاية للمصاييح. فقط نور متساو واحد. أحياناً افكر أن
القلاحين تفخوا الأرض من أمامنا.^(٣٠)

هكذا آثر عباس بيضون أن يُشيد نصّه السرديّ، بقليل من الجمل المتداخلة، أغلبها خبريّ، وبعضها مُضمّع بالمجاز، في نسيج

سردي انطباعي. الحكاية ذاتها غير تامة في النص، والضمائر لا تُحيل إلى معلوم، والشاعر، وحده، صاحب الحق في فك شفرات النص، وإتمام فجوات الحكاية، تتجاوز شذرات الجمل، وتتواصل نثارها، وتبقى دائماً تفاصيل سرديّة أخرى مضمرة، وغير معلومة سوى للسارد، وهو لا يريد الحكاية، بل تأسيس خطاب شعري سردي بظلالها، خطاب يتشكل مجازاً من علاقة المنصوص عليه والمضمّر، والظاهر والباطن، وهنا يعمل المونتاج والكولاج على تشكيل هذا الفضاء المجازي الغرائبي، ويبدو هذا في النصوص التالية، على سبيل المثال:

الندم مهنة الآخرين

قتلوا أبناءهم بالغلظة ذاتها التي قاتلوا بها أعداءهم. مع ذلك، الأسرة يكاملها تزيّن في الداخل. أحياناً لا اصدق انّ القطة الأكبر تُشيرُ سخياً. كلّ هذا لم يخلف شيئاً.
الندمُ بالفعل مهنة الآخرين. (٣١)

التردّد

القمم مملوكة يا سيدي. الحقول للأقزام. أشعر أنني احتاج لعدد أكبر منها كي ارتب مكتبة أبي. أفرق أخطائي وحين أفرغ منها لا يعود سوى ذلك التردّد وحده في قلبي. لقد صنعوا دون أن أدري الدقيقة الكاسرة. (٣٢)

دقيقة العبور

عصا أبي تقودني إليه: نلتقي عند نظارتيه، ومنهما تعبر إلى السماء، يبدأ بيد. الأرض والكتب والأصدقاء دقائق ماضينا. دغ حدوتك في قلبي يا سيدي. ساعدني على هذا الحقد. (٣٣)

أمّا عند حلمي سالم (١٩٥١ -)، فإنّ الخطاب يُبالغ في إضماراته وفجواته وكولاجاته؛ فثمة تفاصيل سردية كثيرة مستبعدة من الخطاب، وانقطاعات واضحة وتداخلات جلية، وبرغم حكاية السرد - في (يوجد هنا عريان) - إلاّ أنّه لا يقصّ القصة، وأنما يتمحور حولها، فيكشف أشياء ويضمّر غيرها، ولا يكفّ عن المراوغة، وممّا يزيد المشهد السردّي إثارة أنّ الوقائع المسرودة شديدة الذاتية والخصوصية والتشظي. ظاهر الأمر أنّ ثمة تدقّقاً سردياً، غير أنّ الولوج إليه يكشف عن انقطاعاته وفجواته رغم التامه واتصالاته:

«لا مانع أن يُصارحا الطبيب بالفرقة المملووية العليا في سلسلة الظهر، بدلاً من أن يُموّها عليه بإفهامه أن إطفاء السجائر في اللحم كان تمثيلية ترويجية. هي معدورة في الخوف من فقدانها، نظراً لدورها الجوهريّ إذا كان الفستان بسبعة من الخلف. وإن صار لأبد من بترها اقترحا على الجراح أن يثبت مكانها كورة بنج بيضاء تقوم بنفس الدور. فلو أنّه السرطان لكان امراً بديعاً. إذ سيمنح الدبلوماسيين تكييفاً للشائمة التي تقول أن عندها جرثومة تحت شعر السر، كما أن حديثهما عن الإخفاق سوف يحظى بمصادقية لم تحققها حينما اكدت مراراً أنّها تكره العيش مع شركاء»^(٣٤)

هكذا يُشدّد النصّ على انغلاقه على تفاصيل خاصة، مقدّماً ما يساهم في تشكيل بنيته المحكمة فقط، وضارياً الصّفح عن تفاصيل أخرى، تكمّلُ بها الصورة الكاملة للحدث، كأنما السارد يعتمد على علم المتلقّي بهذه التفاصيل، تماماً كالسارد. إنّ النصّ يتأبى على البوح إلاّ بما يعرضه عبر بنية القصّ المحكمة، بما تحمله من فجوات دلالية في مجرى السرد، بفعل

الحذف، وتعظيم بعض مشاهد النصِّ دلاليًا، وإزالة بعض أطراف الحكاية، ويقومُ السُّردُ هنا باستحضار شظايا اللحظة المشبوبة وتجسُّدها في أفق سرديٍّ يقومُ على الالتحام التركيبي وتشظي أبعاد الحدثِ وتقويض التُّراثِ الوقائعي:

تتنهشُ الحوائطُ بأظافرها لأنها لم تستطع تحذيره من عدوان الشُّوارع. تبادلًا تعارفَ الأمعاء بالأمعاء، ثم تركته وحيد أحشائه التي يهركها الكلابُ، وهي العليمةُ بالساعة التي يصير فيها الفيروس سيد المنزل.

ليس من وقتٍ لإثبات أسبقية الروح. وهي تشمُّ عرقه بينما الآخرون، يمسحونه بفضوة. تضع خافضَ الحرارة في الشُّرج، وتظل واقضةً كديديبان إلى أن ينتظم الوجيبُ ويرحل سيد المنزل، فتستطيع أن ترى خيوطًا من الدم في القنوات التي خلَّفتها الأظافر.^(٣٥)

إنَّ الحدثَ على مستوى نصِّ كهذا يبدو غير كامل، ويحتاج المتلقي "وهو يقرأ"، أن يتناصَّ مع المؤلِّف فيحاول مواكبته بإكمال بناء النصِّ المقروء "٣٦"، ذلك أن النصُّ يظلُّ محافظًا على تاريخيته الخاصة المغلقة التي تكتمني بتقديم إضاءاتٍ مُحدَّدة تحثُّ على ضرورة الولوج إلى ما وراءها، أو تصوُّر هذه التاريخية المكنونة في بنيةٍ مُحكَّمة.

إنَّ النصِّ السُّرديَّ، هنا، يستمدُّ شعريته من فجواتِهِ السُّرديةِ واتِّصالِ الجُمَلِ المتباعدة، بما يُشكِّلُ انزياحَهُ السُّرديَّ وأفقَهُ المجازيَّ.

ظواهر سردية جديدة في السُّرد الشعري

لم يتوقف السُّرد الشعري عند مجرد شكل الدفق الشعري السُّردي؛ حيث ظهرت فيه مجموعة من الظواهر السُّردية الجديدة على الشعريَّة العربية، في أعمال شعريَّة قليلةٍ ولكنها تُشكِّلُ

معالم مساراتٍ جديدةٍ في السُّرد الشعريِّ الراهن، وتمثل في: الصور السُّردية - السُّرد اللا مسرود - السُّرد من الخارج - السُّرد الموضوعي - السُّرد الدائري.

وهي ظواهرُ فتحت آفاقاً جديدةً للشُّعريةِ الراهنة، على النحو الذي يكشفه تأمل كلِّ ظاهرة من هذه الظواهر.

الصُّورة السُّردية

تختلف (الصُّورة السُّردية) عن الصُّورة (المشهدية) في أن الأخيرة تعتمد المجازَ البصريَّ في شيء من الحياد، فيما تعتمد الصُّورة السُّردية على حكاية السُّرد وحدثيته، وتدفع (الزَّمن) فيه، عبر توالي أفعال، ينتظم الحدث فيها لإنتاج الدلالة الشعريّة، ومن أبرزها ما يأتي فيها السُّرد استبطانياً، متّحداً مع الصُّوت الداخلي للسُّارد، وقد ساعدت الصُّورة السُّردية على التخفيف من تداعيات الغنائية، ومن آليات أدبية تصترن بها وتستتبعها. نقرأ لفريد أبي سعدة (١٩٤٦ -) نصّاً بعنوان (اتصال)، جاء على هذا النحو:

في الليل

أيقظه الرنين

وجاء صوت أبيه حزينا في التليفون

حكى لأخته في الصباح، فريتت على ظهره مندهشة

وقالت: إنه يفعل ذلك

منذ

وفاته" (٣٧).

إن (الصُّورة السُّردية)، هنا، تكتمل عبر سلسلة الأفعال الماضية المسرودة: "أيقظه الرنين" .. جاء صوت أبيه .. حكى لأخته .. ربتت ظهره .. قالت: " ليكتمل مجاز (الصُّورة السُّردية) الكلية، التي تكتسب بلاغتها وشعريتها من طبيعة المسرود الغرائبي؛ اتصال أبيه

(الميت) به، في الليل، بعد أن يوقظه الرنين، ولا تقتصر الغرابية على هذا الحدث، بل تتعداه إلى ما هو أبعد؛ فحينما يصارح أخته بما حدث لا تتعجب، وإنما تربت على ظهره؛ لتطمئنه، ولتخبره أن هذا أمر مألوف تماماً يفعله منذ وفاته.

ونقرأ لمحمد متولي، في نص بعنوان (البرابرة)، هذا المقطع:

"حين هجم البرابرة على المدينة

كانت خاوية على عروشها

ثم يجدوا غير الساقى في الحانة

فشربوا

وعندما غضا أحدهم

خطف الساقى سلاحه

وأرداهم قتلى

علق ريعوسهم على الحائط

بجوار الدب والغزال

حرق ثيابهم المسكونة بالقمل في مقلبي للقمامة بالخارج

ثم استأنس بالنار

واشفا من كأس نبيذ ضخم

وهو يُحصي قطع السلاح"^(٣٨).

إن عناصر (الصورة السردية)، هنا، تتنامى وتتكامل عبر توالي الأفعال السردية، التي تُشكّل الموقفَ السردِيَّ، في جنوح واضح لسرد الحكاية، بمخيلة سينمائية الأداء، تستدعي نمط أفلام رعاة البقر الأمريكيين.

السرد اللامسرود

وهو نوع من السرد ، حدّده جيرالد برنس بأنه *no married narrative* ، سرد يكون فيه السارد غائبًا ، سرد يعرض الوقائع والمواقف بأقل درجة من التوسطِ السردِي^(٣٩) . إنه سرد تتشكّل فيه الشعريّة ، من علاقة الأشياء المتجاورة في الفضاء الشعري ، سرد يتخفّف من التدويع ، وتعلو فيه درجات الموضوعية والحيادية ، ومنه نص لبسّام حجّار بعنوان: (بضعة أشياء فقط) ، يُشبه سردهُ الشعريّ فيه ما يُعرف ، في فنّ التصوير بـفن (الطبيعة الصامتة)؛ حيث تتولد الدلالات الجمالية من علاقات الأشياء والعناصر غير الحية ، في فضاء المشهد ، على هذا النحو:

منديلٌ ناصعٌ

وحرفانِ مطرّزانِ

بالأزرقِ أو

الزّهري.

كرسيُّ الخيزرانِ

مُسْتَقِيمُ الظّهْرِ

قرب الياسمينّة على الشُرْفَة

أو بجوار الثّباب في الصّالة

على مبعدةٍ

من الجالسينِ كثيرًا وغُيبًا.

نعشٌ وحيدٌ

زنابقٌ كثيرةٌ^(٤٠).

ولنلاحظ، هنا، غلبة العناصر المكانية - في النص - على العناصر الزمانية، وهو ما يبرز الامتداد الأفقي للنص على الامتداد الرأسى، فثمة تركيز أساسي على الأشياء والعناصر ووضعها في أبنية، تتفجر فيها الشعرية من علاقة الأشياء بعضها ببعض.

ونقرأ لمحمد متولي:

"الكرسیُّ الهزاز يتحرك جوار النافذة

وعليه ملابس الطفل وتبع الرجل

في مواجهة السرير الخالي

ذي الملاء الصفراء والوسائد الوردية

وكان المطر غزيراً بالخارج"^(١).

السرد من الخارج

هو سردٌ بصريٌّ، خارجيٌّ، لا يبدو الداخل، فيه إلا بإشاراتٍ من حركة المشهد الخارجي، بتفاصيله السردية الدالة، ولهذا السرد أواصرٌ عميقةٌ بآليات السرد السينمائي ويكشف موقع السارد، هنا، عن وجود مسافة، تفصله عن مشهد السرد؛ فهذا السارد لا يعرف عن هذا المشهد أكثر من الظاهر الحادث المنظور، ومنه قول كريم عبد السلام (١٩٦٧ -):

"المرأة التي تبعد السجائر والحلوى أشعلت مصباح الكيروسين

ثم حدثت جيداً إلى القروش، حتى لا يخذعها

أولاد الشياطين، الذين ينجحون في توجيه زفرات قوية لشعلة

المصباح ثم يجرون

حين تخرج من الكشك لإخافتهم

يلمحون ظلها طويلاً مائلاً في ضوء القمر

تُشعلُ ثانيةً ويتسلل الأولاد باتجاه الكشك

وتخرج المرأة في ضوء القمر

مراتٍ يشدُّ الهواءُ حولَ الكشك، محرِّكاً دواماتٍ

من التراب

وينطفئُ المصباح، فيظهر ظلُّ المرأة، وهي تبحث عن أولاد الشياطين

طويلاً مائلاً في ضوء القمر

حين لا تجد أحداً تُفلقُ نافذة الكشك وتذهب

إلى وكرها

بطيئةً في خطواتٍ مهتزة. (١٢)

إن الفعل السردِيّ، هنا، يرصدُ الحركةَ الخارجية، الدالة، لهذه السيدة، في وقوفها لبيع السجائر والحلوى، وإشعالها مصباح الكيروسين، ومطاردتها للأطفال العابثين، الذين يتسللون إليها، لإطفاء المصباح، بزفراتٍ قوية، ثم يهريون منها، وخروجها لإخافتهم، ثم إطفاء الرِّيح المصباح، وخروجها، من جديد، ويرصد الساردُ حركتها (الخارجية) وظلالها المهتزة في عودتها، من الكشك، إلى وكرها، في ضوء القمر.

السردُ الموضوعيُّ

وهو نوعٌ من السرد، عرفه جيرالد برنس بأنه objective narrative، سردٌ يتميز بموقف السارد المستقل عن المواقف والوقائع المروية^(١٣)، فهو سردٌ تتقدّم فيه الأحداث والأشياء والعناصر، على أدوار السارد، ويتبدّى هذا النوع السردِيّ في نص (العربة) لمحمد صالح، الذي جاء على هذا النحو:

"لم يكن الحوذي وحده

فحسب المرأة كانت تتطوِّح

والنسوة خليطٌ مترجِّح

من الثياب والأثداء والعصائب

وغنَّج فائح". (١٤)

ففي هذا النص تتبدى عناصر المشهد الشعري في أداء بصري، موضوعي، لا يتبدى فيه موقف السارد، أو تعليقاته، أو ذاته، وثم يتقدم المسرود على السارد؛ لتجسيد حالة عامة من الشبق، وطقساً رغبوياً متقدماً وناصباً.

السرد الدائري

هو سردٌ يدور فيه السردُ حول ذاته، في تدفقٍ سرديّ، عبر سلسلة من التكرارات والتوازيات؛ لتبئير حالةٍ شعريةٍ ما، أو موقف شعريّ مُحدّد بالدوران حوله، ومن ذلك نقرأ لبسّام حجّار:

"جالساً في الجانب الآخر، يرتدي معطفًا وقبعةً ويحملُ حقيبةً صغيرةً.

كان يُحدّقُ ساهماً في نقطةٍ ما في فضاء الردهة الشاحب، فادركتُ أنه نائم، يُحدّقُ ولا يُبصرُ، يُحدّقُ ولا يرى.

لم أنظر إليه طويلاً، أحسست بالحرج كأنّ عشرات العيون ومقتني فجأةً بنظرات ازدياء، وادركتُ أنّ النُظرَ إلى وجهه نائمٍ عملٌ فاضحٌ وإباحيٌّ، كأنك تنظر من وراء ستار، أو من خلال ثقب الباب، إلى جسده عارٍ لم يتعرّ لأجلحك، تنظرُ إلى الوجه، أي وجهٍ، وترى قناعاً، الوجه إياه هو القناع الذي يُعرض نفسه لأنظارك لتراه كما يريد أن تراه، فرحاً، لا مبالياً مُتهكماً، فائتناً، أو مجرد وجهه، هو قناعٌ مجرد وجهه، لكن وجهه النائم بلا قناع، ربّما ارتسمت عليه سيماءٌ دعة، أو تفضّنت مواضعٌ منه عند الجبين أو بين الحاجبين، أو ربّما انفرجت الشفتان قليلاً أو كثيراً، لكنّ المؤكّد أنها ليست ابتسامة. ليست ضحكة. وجهه النائم بلا قناع، وجهه النائم بلا وجهه، إذ كيف يكون وجهه إذا كانت العينان مُطبقتين، إذا كان الجبينُ محايداً، والأنفُ ساكناً، وإيقاع التنفّس على وتائرٍ من الانتظام المملّ،

وتحسب أن النظر إليه مُجرّد النظر إليه، عملٌ فاضحٌ، لن تغفره لنفسك، كأن تدخل فجأة على جمهرة دون استئذان، كأن يُعهد إليك برسالة لصديق فتقرأها، كأن تضحك في ماتم، كأن تُحذق في وجه الناظم. رأيته جالساً في الجانب الآخر.

وكنتُ أُحدّقُ ساهماً في نقطةٍ ما في فضاء الرُدْهة الماصل فأدرك أنني نائمٌ. أُحدّقُ ولا أبصرُ أُحدّقُ ولا أرى. وكنتُ ارتدي معطفاً وقُبعةً وأحملُ حقيبةً صغيرةً^(١٥).

يتمحور فعل السرد، هنا، حول الوجه، الساهم الذي يُطالعه السارد، ويتخلل السرد بعض التدايعات السردية المعيشة، وفي النهاية يتحد السارد بالآخر الذي يُطالعه، وأثناء حركة الفعل السردية توالى مجموعة التكرارات والتوازيات التركيبية والدلالية في سرد استبطاني عميق النبرة.

ومن ذلك أيضاً، قول عبده وازن (١٩٥٦ -):

أعرف أنني وحدي الآن لا المح إلا وجوهاً غامضةً، تلتمع وتخبو سريعاً في رماد العين، لا أذكر إلا أصواتاً ترتجف في صمتي كلي، غائب في زمن غائب، ذكريات قليلة تنبثق في عتمة الذاكرة وأحاسيس غريبة تختطفني، غائب في زمن رتيب وخواو، حطام جسدي وروحي مهیضة، رُبما فقدت حواسي، رُبما مات في كل شيء، اجلس إلى أوراقي ولا أرغب في رفع ناظري، يخالجنى البياض كالموت، فأتذكر دفعة واحدة ما لم أقدر على تذكره، وجوه تتناثر، ضلال وأصوات ووجوه، ووجوه وأطياف تختلط علي وتبعثر، غاب جسدي عني وغدوت بلا جسدي، اجلس كالظل، ارقد كالطيب، لا اتخيل وهدأة أنزل فيها ولا هاوية أسقط في عتمتها، البياض أمامي، البياض

يفزو الجهات كلها، يرفأ جسدي على مساحته، يتواري
 هي ثنياه الخبيثة، ولم اكن قادراً على تحريك يدي،
 ضوء الصّفحات يجعل يدي عاجزين، وربما هو الخوف،
 ربما الرهبة التي تعتريني، لم ابق قادراً على تحريك يدي
 كانتي فقدتهما في فقدان هاويتي، في فقدان الرغبة
 التي تدفعتني إلى الهاوية شديداً الغبطة مليئاً وخاوياً
 كالقمر، كان الوقت يمضي بطيئاً وغامضاً، ولم اكن
 اعي مضيه، ليل قليل وصباح وليل ولم اكن اسمع ولا
 ابصر إلا لماحا، رغبات عميقة تستعر في اعماق روعي
 كالأوار، يمتلكني جفاف كجفاف الصحراء، الورقة
 البيضاء أمامي، أمحي بهدوء على صفحاتها الملساء
 الباردة، أحمل البياض في كما لو أنه بياض، كما لو
 أنتي بياض الأوراق نفسها".^(١٦)

يتدفق الفعل السردّي، هنا؛ ليُجسد حالة الوحدة المطبقة على
 السارد، وانسحابه التدريجي من العالم الخارجي المحيط به، ومن
 الوعي به، والركون إلى أصداء الوحشة المبهمة، لينحلّ - في النهاية
 - في عالم الفناء، في أداء سردي تتوالى حركته الدائرية
 الاستبطانية، مُحَمَّلة بتوازيات وتكرارات تُشدّد على تبئير هذه الحالة.
 وتجدر الإشارة - في النهاية - إلى أنّ هذه الظواهر السردية
 يُمكنُ تلمسها في نماذج من السرد القصصي الجديد، كما
 استجليناها في (السرد الشعري)، والفرق الجوهرّي بين السردين
 يرجع إلى هيمنة الخاصية الشعرية في (السرد الشعري) أو الخاصية
 القصصية في (السرد القصصي) على آليات الخطاب؛ إذ أن
 الخاصية الأساسية القارّة للسرد الشعري، تتمثّل في أنّ الفاعلية
 السردية فيه تظلّ موظفة لصالح الوظيفة الشعرية التي تُهيمن على
 بنيات الخطاب وإنتاج جماليته، الشان الذي يغدو معه السرد عجلة
 تدور عليها الفاعلية الشعرية.^(١٧)

الهوامش والإحالات

المصطلح:

(١) راجع - على سبيل المثال - مناقشتنا لمواقف الشعراء والنقاد من هذا المصطلح، في مجلة: نزوى - العدد ١٥ - يوليو ١٩٩٨ - ص ص ١٠٧ - ١٠٨، وراجع أيضاً محمد إبراهيم أبو سيئة: قصيدة النثر تنتشر بالإرهاب - جريدة: القاهرة - العدد ١٦٦ - الثلاثاء ١٧ من يونيو ٢٠٠٢ - ص: ١٧.

(٢) راجع - على سبيل المثال - خالدة سعيد - البحث عن الجذور - دار مجلة شعر - بيروت أول نيسان ١٩٦٠ - ص: ٧١، ود. محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي - دار الفكر - القاهرة / باريس ١٩٨٩ - ص ١٧٧، د. إبراهيم حمادة: قصيدة النثر - مجلة: القاهرة - العدد ٧٢ - ١٥ يوليو ١٩٨٧ - افتتاحية العدد.

(٣) إدوار الخراط - الكتابة عبر النوعية - دار شرقيات - القاهرة - ١٩٩٤ - ص ١٨.

(٤) راجع - على سبيل المثال - د. علي عشري زايد - إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل - مجلة: إبداع - العدد الثالث - مارس ١٩٩٦ - ص ٢٥.

(٥) راجع - على سبيل المثال - عبد القادر القط - رؤية الشعر العربي المعاصر في مصر - مجلة إبداع - سابق - ص ١٧.

(٦) راجع مجلة القاهرة - العدد ٧٢ - ١٥ يوليو ١٩٨٧ - افتتاحية العدد.

(٧) د. عبد الحميد إبراهيم - قصيدة النثر - مجلة: الوسطية - العدد الرابع - نوفمبر ١٩٩٩ - ص ٥.

(٨) د. محمد العبد - اللغة والإبداع الأدبي - سابق - ص ١٧٧.

(٩) راجع رأيه في جريدة: القاهرة - العدد ١٦٦ - الثلاثاء ١٧ يونيو ٢٠٠٢ - ص ١٧.

(١٠) أحمد عبد المعطي حجازي - قد أفسدَ القولُ حتى أُحمَدَ الصَّممُ - جريدة الأهرام - الأربعاء ٢ مايو ٢٠٠١ - السُّنة ١٢٥ - العدد ٤١٧٨٥ - صفحة: الكاب.

(١١) نُشرِتْ دراسة نازك الملائكة عن "قصيدة النُّثر" في مجلة: الآداب، البيروتية، العدد الرَّابِع - ١٩٦٢، وأيضًا في كتابها: قضايا الشُّعر المعاصر - دار الآداب بيروت - الطُّبعة الأولى - ١٩٦٢، وتراجع الطُّبعة الثامنة - نشر: دار العلم للملايين - بيروت - أكتوبر - ١٩٩٢ - ص: ٢١٣: ٢٢٧.

(١٢) عبد القادر القحط - رؤية الشُّعر العربي المعاصر في مصر - مجلة إبداع - سابق - ص ١٧.

(١٣) د. أحمد سليمان الأحمد - الشُّعر الحديث بين التَّقْليد والتَّجديد - الدار العربية للكتاب - طرابلس - ليبيا - ص ١٦١.

(١٤) راجع مجلة: نزوى - العدد ١٢ - أكتوبر ١٩٩٧ - ص ٣٢.

(١٥) أحمد عبد المعطي حجازي - سابق.

(١٦) في حوارهِ مع جهاد فاضل. راجع: (قضايا الشُّعر الحديث)، لجهاد فاضل، دار الشُّروق - الطُّبعة الأولى - ١٩٨٤ - ص ٢٨١.

(١٧) أحمد عبد المعطي حجازي - سابق.

(١٨) محمد عفيفي مطر - لا يوجد ما يُسمَّى بـ (قصيدة النُّثر) - في حوارهِ مع أشرف عبد القادر - جريدة: الأهرام المسائي الصادرة بتاريخ: ١٩٩٩/٢/٧.

(١٩) أحمد عبد المعطي حجازي - قد أفسدَ القولُ حتى أُحمَدَ الصَّممُ - سابق.

(٢٠) في حوارهِ مع جهاد فاضل، في كتابهِ: قضايا الشُّعر الحديث - سابق - ص ٢٦٨.

(٢١) أدونيس - في قصيدة النُّثر - مجلة شُعر - المجلد الرَّابِع - العدد ١٤ - ١٩٦٠ - ص ص ٧٥: ٨٠.

(٢٢) نُقِلَ هذا - عن كلامٍ له، نُشر سنة ١٩٦٠ - س. موريه (راجع لموريه: الشَّعر العربي الحديث: ١٨٠٠ - ١٩٧٠ - ترجمة وتعليق د. شفيح السيد، وسعد مصلوح - دار الفكر العربي - ١٩٨٦ - ص ٤٤٦)، غير أن أدونيس، فيما بعد، ذكر نفس التَّاريخ: (١٩٥٨) ولكن مع قصيدة أخرى؛ فما نقله موريه يُشيرُ إلى قصيدة: (وحده اليأس) ولكن أدونيس في مُقدِّمة الطَّبعة الخامسة من الأعمال الشَّعرية الكاملة يذكر أن قصيدة: "أرواد يا أميرة الوهم" بداية تجربتي الكتابية شعراً، بالنَّشر، بداتها سنة ١٩٥٨، ونشرتُ جزءها الأول في مجلة "شعر". (عدد ١٠، السَّنَة الثَّلَاثَة ١٩٥٩)، كتبتُ هذه القصيدة في مناخ الجدل الذي أثَّراه في مجلة "شعر" حول أشكال التعبير الشَّعري ومشروعية البحث عن أشكال جديدة، وكتبها تجريبياً: "أدونيس - الأعمال الشَّعرية الكاملة - المجلد الأول - دار العودة - بيروت الطبعة الخامسة ١٩٨٨/١/١ - ص ٥-٦.

(٢٣) السَّابق - ص ٦.

(٢٤) سوزان برنار - قصيدة النَّثر من بودلير إلى أيَّامنا - ترجمة: زهير مجيد مفامس - مراجعة: د. علي جواد الطَّاهر - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧ - ص ١٢٩.

(٢٥) عن: د. غالي شكري - شِعْرنا الحديث إلى أين - الطَّبعة الثَّلَاثَة - دار الشُّروق - ١٩٩١ - ص ٥٠.

(٢٦) شريف رزق - المفاهيم النَّظرية للأنواع الشَّعرية في شعر ما خارج الوزن - مجلة: نزوى - العدد ١٥ - يوليو ١٩٩٨ - ص ١٠٦.

(٢٧) راجع: أمين الريحاني - الريحانيات - ج٢ - المطبعة العلمية، ليوسف صادر - بيروت - ١٩٢٢ - ص ١٨٢.

(٢٨) يوسف الخال - قضايا الشَّعر المعاصر، لنازك الملائكة - مجلة (شعر) - العدد ٢٤ - خريف ١٩٦٢ - ص ١٤٧.

(٢٩) المقولة لدوجاردان، عن: د. سلمى الخضراء الجيوسي - الاتِّجاهات والحركات في الشَّعر العربي الحديث - ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة - مركز دراسات الوحدة العربيَّة - الطَّبعة الأولى - مايو ٢٠٠١ - ص ٦٩٢.

الإيقاع

- (١) سعيد توفيق - جماليات الصّوت والتّعبير الموسيقي - مجلة نزوى - العدد ١٥ - يوليو ١٩٩٨ - ص ١٢٧.
- (٢) د. عزّ الدين إسماعيل - الأسس الجمالية في النّقد العربي - القاهرة - ١٩٥٥ - ص ٣٨٤.
- (٣) د. نعمان القاضي - شعر التّفصيلة والتّراث - القاهرة - ١٩٧٧ - ص ٣٥.
- (٤) عن: س. موريه - (الشّعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠، تطوّر أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي) - ترجمة: د. شفيح السيد، د. سعد مصلوح - دار الفكر العربي - القاهرة - ١٩٨٦ - ص ٤٣٠.
- (٥) خالدة سعيد - البحث عن الجذور - سابق - ص ١٠.
- (٦) أنسي الحاج - لن - المؤسسة الجامعية - للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط ٢ - ١٩٨٢ - ص ١٨.
- (٧) سوزان برنار - قصيدة النّثر، من بودلير إلى أيامنا - سابق - ص ١٠.
- (٨) أدونيس - في قصيدة النّثر - مجلة شعر - العدد ١٤ - ربيع ١٩٦٠ - ص ٧٧.
- (٩) كمال أبو ديب - قصيدة النّثر وجماليات الخروج والانقطاع - مجلة نزوى - العدد ١٧ - يناير ١٩٩٩ - ص ٢٠.
- (١٠) د. محمد التّويهي - قضية الشّعر الجديد - طبعة معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية - ١٩٦٤ - ص ٢٤٤.
- (١١) عن: يوري لوتمان - تحليل النّص الشّعري - ترجمة د. محمد فتوح أحمد - دار المعارف - ١٩٩٥ - ص ١١.
- (١٢) عن: د. عاطف جودة نصر - الخيال: مفهوماته ووظائفه - الهيئة

المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ - ص ١٩١.

(١٢) د. كمال أبو ديب - قصيدة النَّثر وجماليات الخروج والانقطاع - سابق - ص ٢٢.

(١٤) د. محمد عبد المطلب - قصيدة النَّثر بين القبول والرفض - مجلة قوس قزح - القاهرة - العدد الأول - مايو ٢٠٠٢ - ص ٧٦.

(١٥) سركون بولص - إذا كنت نائمًا في مركب نوح - منشورات الجمل - كولونيا - ١٩٩٨ - ص ٨١.

(١٦) عباس بيضون - نقد الألم - دار المطبوعات الشرقية - بيروت - ١٩٨٧ - ص ١٩.

(١٧) بسّام حجّار - فقط لويدك - دار الفارابي - بيروت ١٩٩٠ - ص ٢٥.

(١٨) محمد الماغوط - حُزن في ضوء القمر - الهيئة العامة لقصور الثقافة - الطبعة الثانية - ١٩٩٨ - ص ١١٥.

(١٩) محمد إبراهيم أبو سنة - الشَّعر والحكمة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٠ - ص ٧٤.

(٢٠) محمد آدم - الأعمال الشعرية: أناشيد الإثم والبراءة - دار الحكمة - ٢٠٠٢ / ٢٠٠٣ - ص ١٢٨ - ١٢٩.

قصيدة أخرى.. قصيدة من خارج الرحم:

- (١) محمد قوبعة - جماعة مجلة شعر وقصيدة النثر الفرنسية - مجلة (علامات) - ج ١٢ - م ٢م - محرم ١٤١٥ هـ - يونيو ١٩٩٤ م - ص ص ٨٨ - ٨٩.
- (٢) في تعليقه على مجموعة توفيق صايغ: (ثلاثون قصيدة): ١٩٥٤، راجع الأعمال الكاملة، المجموعات الشعرية لتوفيق صايغ - رياض الرئيس للكتب والنشر - نيسان (أبريل) ١٩٩٠ - ص ١١.
- (٣) في تقديمه للمجموعة الأولى: (ثلاثون قصيدة) - السابق - ص ١٥.
- (٤) د. نغالي شكري - شعرنا الحديث إلى أين؟ - طبعة دار الشروق الأولى - ١٩٩١ - ص ٨٦.
- (٥) جهاد فاضل - قضايا الشعر الحديث - سابق - ص ٢٠٢.
- (٦) توفيق صايغ - الأعمال الكاملة: المجموعات الشعرية - ص ١١٢ - ١١٤.
- (٧) السابق - ص ص ١١٥ - ١١٦.
- (٨) شعرنا الحديث إلى أين؟ - ص ٨٤.
- (٩) راجع على سبيل المثال - صفحات: ١٢٥، ١٢٨، ١٢٩، ١٢١، ١٥٥، ١٩٧.
- (١٠) راجع - على سبيل المثال - صفحات: ٣١، ٣٢، ١١٧، ١١٨، ١٥٥.
- (١١) مجلة (أدبي) - الإسكندرية - مج ١ - ع ٧ - ٩ - ١٩٣٦ - ص ٣٦٦.
- (١٢) جبرا إبراهيم جبرا - المجموعات الشعرية الكاملة - رياض الرئيس للكتب والنشر - ١٩٩٠ - ص ١٥، وقد صدر ديوان: (تموز في

المدينة)، في بغداد، آزار ١٩٥٩.

(١٣) السابق - ص ٢٥.

(١٤) عن: محمد جمال باروت - الحداثة الأولى - اتحاد كتاب وأدباء الإمارات - الطبعة الأولى - ١٩٩١ - ص ٢٠٨.

(١٥) راجع: أمين الرّيحاني - الرّيحانيات - ج٢ - المطبعة العلمية ليوسف صادر - بيروت - ١٩٢٣ - ص ١٨٢.

(١٦) عن: د. سلمى الخضراء الجيوسي - الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث - ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة - مركز دراسات الوحدة العربية - الطبعة الأولى - مايو ٢٠٠١ - ص ٦٩٢.

(١٧) جبرا إبراهيم جبرا - المجموعات الشعرية الكاملة - ص ١٢٧.

(١٨) إبراهيم شكر الله - مواقف العشق والهوان وطيور البحر - دار العالم العربي للطباعة - ١٩٨٢ - مقدمة الديوان - ص ٨.

(١٩) السابق - ص ٩.

(٢٠) السابق - ص ١٠.

(٢١) فانسان جوف - رولان بارت والأدب - ترجمة: محمد سويرتي - إفريقيا الشرق - المغرب - الطبعة الأولى - ١٩٩٤ - ص ١٠٢.

(٢٢) أدونيس - الأعمال الشعرية الكاملة - المجلد الأول - الطبعة الخامسة - ١٩٨٨/١/١ - دار العودة - بيروت - المقدمة - ص ٦.

(٢٣) السابق - ص ٢٣٨.

(٢٤) السابق - ص ٢٤٠.

(٢٥) السابق - ص ص ٢٣٠ - ٢٣١.

(٢٦) كمال أبو ديب - قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع - سابق - ص ٢٥.

(٢٧) أنسي الحاج - لن - الطبعة الثانية - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - ١٩٨٢ - ص ٧٢.

(٢٨) كمال أبو ديب - سابق - ص ٢٥ .

(٢٩) نفسه .

(٣٠) لن - ص ص ٦٨ - ٦٩ .

(٣١) السابق - المقدمة - ص ١٨ .

(٣٢) صدر عن دار مجلة شعر - ١٩٦٢ - وفاز بجائزتها في العام نفسه .

(٣٣) راجع - مجلة شعر - مج ٢ - ع ١١ - ١٩٥٩ - ص ص ٧٩ - ٨٢ .

(٣٤) خالدة سعيد - البحث عن الجذور - سابق - ص ١٢ .

(٣٥) محمد جمال باروت - الحداثة الأولى - سابق - ص ٢٢٦ .

(٣٦) شوقي أبو شقرا - ماء إلى حصان العائلة - دار مجلة شعر - بيروت

- ١٩٦٢ - ص ٢٩ .

(٣٧) رومان ياكويسون - قضايا الشعرية - ترجمة محمد الولي ومبارك

حنون - دار تويقال للنشر - الطبعة الأولى - ١٩٨٨ - ص ٤٧ .

(٣٨) د. صلاح فضل - نظرية البنائية في النقد الأدبي - دار الشروق -

الطبعة الأولى - ١٩٩٨ - ص ٢٦٢ ، و: قضايا الشعرية - سابق - ص ٤٨ .

(٣٩) يوري لوتمان - تحليل النص الشعري: بنية القصيدة - سابق - ص ٦٢ .

(٤٠) محمد الماغوط - حزن في ضوء القمر - سابق - ص ص ٢٩ - ٣٠ .

(٤١) السابق - ص ٥٩ .

(٤٢) راجع: د. غالي شكري - شعرنا الحديث إلى أين؟ - سابق - ص ٩٤ .

(٤٢) محمد الماغوط - حزن في ضوء القمر - دار مجلة شعر - بيروت -

١٩٥٩ - ص ٥٢ ، وفي الطبقات التالية، أجرى الماغوط بعض

التغييرات على هذا المقطع، وهو ما أدى إلى تغيير بناء المشهد؛ حيث

أصبح هكذا:

يا قلبي الجريح الخائن

أنا مزمار الشتاء البارد

ووردة العار الكبيرة

تحت ورق السُنديانِ الحزينِ

وقضتُ أدخُنُ في الظلامِ

وفي اظافري تبكي نواقيس الغبار

(طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة - ص ص ١٠٦ - ١٠٧)

ويشي هذا التَّعديْلُ في الصُّورِ، وحذفُ بعضها، بأهمية التُّكثيفِ في بناء النُّص - وهذه ظاهرة تتكرَّرُ كثيرًا عند أدونيس أيضًا - ونتذكَّرُ هنا ملاحظة خالدة سميد على شِعْرِ الماغوط في هذه المجموعة: (حُزن في ضوء القمر) حيث رأت أن "الصُّورة قوامُ التَّعبير الشعري عند الماغوط... وقصيدتهُ عقدٌ من الصُّورِ، ولو أنها غير مرتَّبة وفق اتجاه أو تسلسلٍ معين.. وهي لا تعتمد الخطَّ المستقيم أو أسلوب السُّرر المرتَّب القديم.. ولا هي تعتمد الأسلوبَ الدَّائري الحديث؛ فهي مبعثرة...": (البحث عن الجذور - ص ٧٤ - ٧٨).

قصيدة التّر من منظور التحليل السّردي:

- (١) فاضل الأسود - السّرد السّينمائي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الأولى - ١٩٩٦ - ص ١٤٠.
- (٢) السّابق - ص ١٥١.
- (٣، ٤، ٥) روبرت همفري - تيار الوعي في الرواية الحديثة - ترجمة د. محمود الربيعي - دار الهاني للطباعة - ١٩٧٣ - ص ٧٤.
- (٦) السّابق - ص ص ٧٤ - ٧٥.
- (٧) يوري لوتمان - سيموطيقا السّينما - ترجمة: نصر أبو زيد - ضمن: مدخل السّيموطيقا - إشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد - دار إلياس العصرية - ١٩٨٦ - ص ٢٧٧.
- (٨) السّابق - ص ٢٨٠.
- (٩) راجع - على سبيل المثال - د. عبد القادر القط - رؤية الشّعر العربي المعاصر في مصر - مجلة إبداع - العدد الثالث - مارس ١٩٩٦ - ص ١٧، د. محمد عبد المطلب - النّص المشكل - الهيئة العامة لقصور الثّقافة - ١٩٩٩ - ص ١٩٠.
- (١٠) عزّ الدين إسماعيل - الأدب وفنونه - دار الفكر العربي - القاهرة - الطبعة السّادسة - ١٩٧٦ - ص ١٨٧.
- (١١) عبد الملك مرتاض - ألف ليلة وليلة، تحليل سينمائي، تفكيكي لحكاية حمّال بغداد - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - ١٩٩٣ - ص ٨٤.
- (١٢) عن: فاضل الأسود - السّرد السّينمائي - سابق - ص ٨٢.
- (١٣) عن: أيمن بكر - السّرد في مقامات بديع الزّمان الهمداني - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ - ص ٤٠.

- (١٤) عبد العالي بو طيب - قراءة في البنية الزمنية لرواية عام الفيل -
مجلة البيان - العدد ٣١٦ - نوفمبر ١٩٩٦ - ص ٢٥.
- (١٥) عبد العالي بو طيب - إشكالية الزمن في النص السردى - مجلة
فصول - المجلد ١٢ - العدد الثاني - صيف ١٩٩٣ - ص ١٣٣.
- (١٦) يُرَاجَعُ فِي هَذَا الْبَحْثِ الْمَتَمِيزِ لِفَاضِلِ الْأَسْوَدِ - السَّرْدِ السِّينِمَائِيِّ -
سابق.
- (١٧) عن: د. سعيد بو عطية - بنية الخطاب في رواية التَّيْه - مجلة البيان
- سابق - ص ٧.
- (١٨) السَّابِقُ - ص ١٤.
- (١٩) تزفيتان تودوروف - مقولات السرد الأدبي - ترجمة الحسين
سحبان وفؤاد صفا - ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي،
لمجموعة من المؤلفين الغربيين، وترجمة مجموعة من الباحثين العرب
- منشورات اتحاد كتاب المغرب - الطبعة الأولى - ١٩٩٢ - ص ٥٥.
- (٢٠) جنوحٌ كبيرٌ (السرد) في (الشعر) الرَّاهِن، يتخطى حدودَ
(القصيدية)، ويوضِّحُ أنَّ (السرد) حرٌّ (الشعر) في أعمالٍ عديدةٍ منها:
"حكاية الرجل الذي أحب الكناري" (١٩٩٦) لبسام حجار، و: "في:
"لحظات ميتة" في كتاب "بسبب غيمةٍ على الأرجح" (١٩٩٢) لوديغ
سعادة، وله أيضًا: "محاولة وصل ضفتين بصوت" (١٩٩٧)، و: "في:
"خلاء هذا القدح" (١٩٨٩) لعباس بيضون، و: "إذا كنت نائمًا في
مركب نوح" (١٩٩٨) لسركون بولص. وقليلةٌ - لم تنزلُ - هي الأعمالُ
التي حاولت الاستفادة من أشكالٍ مختلفةٍ للسرد في بناء (نصِّ جامع)
مركبي، ومنها: "النشيدة" (٢٠٠٣) لعلاء عبد الهادي.
- (٢١) أسامة الديناصوري - عين سارحة، وعين مندهشة - ميريت للنشر
والمعلومات - القاهرة - الطبعة الأولى - ٢٠٠٣ - ص ٦٥ - ٦٦.
- (٢٢) أمجد ريان - نستولوجيا - الهيئة المصرية - العامة للكتاب - ٢٠٠٢
- ص ٨٧.

- (٢٣) سركون بولص - الحياة قرب الأكروبول - دار توبقال للنشر -
الدار البيضاء - الطبعة الأولى - ١٩٨٨ - ص ٢٩.
- (٢٤) سليم بركات - الديوان - دار المثوير - بيروت - الطبعة الأولى -
١٩٩٢ - ص ٣٩٩.
- (٢٥) د. سعيد بو عطية - بنية الخطاب في رواية التيه - سابق ص ١٤.
- (٢٦) السابق - ص ٧.
- (٢٧) وديع سعادة - بسبب غيمة على الأرجح - دار الجديد - بيروت -
الطبعة الأولى - ١٩٩٢ - ص ص ٥١ - ٥٢.
- (٢٨) محمد صالح - حياة عادية - أصوات أدبية - الهيئة العامة لقصور
الثقافة - أكتوبر ٢٠٠٠ - ص ص ١٣ - ١٥.
- (٢٩) عبد العالي بو طيب - قراءة في البنية الزمنية لرواية عام الفيل -
سابق - ص ٤٠.
- (٣٠) عباس بيضون - نقد الألم - دار المطبوعات الشرقية - بيروت -
الطبعة الأولى - ١٩٨٧ - ص ٩.
- (٣١) السابق - ص ١٠.
- (٣٢) السابق - ص ١٨.
- (٣٣) السابق - ص ٢٢.
- (٣٤) حلمي سالم - يوجد هنا عميان - دار كفاف نون - ٢٠٠١ - ص ٦٧.
- (٣٥) السابق - ص ٦٩.
- (٣٦) د. عبد الملك مرتاض - في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد -
عالم المعرفة - الكويت - ديسمبر - ١٩٩٨ - ص ٢٤٤.
- (٣٧) فريد أبو سمدة - معلقة بشص - أصوات أدبية، ع ٢٣٦ - الهيئة
العامة لقصور الثقافة - أول مايو ١٩٩٨ - ص ٧٩.
- (٣٨) محمد متولي - البرابرة - مجلة (الهلال) - مارس ٢٠٠٩ - ص ٢٠١.
- (٣٩) جيرالد برنس - المصطلح السُردي - ت: عابد خرندار - مراجعة

- وتقديم: محمد بربري - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٢ - ص ١٦١.
- (٤٠) بسّام حجّار - بضعة أشياء - منشورات الجمل - ط١ - كولونيا، ألمانيا - ١٩٩٧ - ص ٥٩، ٦٠، ٦٢.
- (٤١) من قصيدة (فصل لوني)، كتاب: (ديوان الشّعري): الملتقى الأول لقصيدة النثر - القاهرة: ١٥ - ١٧ مارس ٢٠٠٩ - ص: ١٢١.
- (٤٢) كريم عبد السلام - فتاة وصبي في المدافن - دار الجديد - بيروت - ط١ - ١٩٩٩ - ص ٢٩.
- (٤٣) المصطلح السّردّي - سابق - ص ١٦٣.
- (٤٤) محمد صالح - صيد الفراشات - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٦ - ص ٢٧.
- (٤٥) بسّام حجّار - حكاية الرجل الذي أحب الكناري - دار الجديد - بيروت - ط١ - ١٩٩٦ - ص ١٣ - ١٤.
- (٤٦) عبده وازن - حديقة الحواس - دار الجديد - بيروت - ط١ - ١٩٩٢ - ص ٢٥ - ٢٦.
- (٤٧) د.عبد الرحمن عبد السلام محمود - السّرد الشّعريّ وشعرية ما بعد الحداثة: دراسة في "مهمل" علاء عبد الهادي - مركز الحضارة العربية - ط١ - ٢٠٠٩ - ص ٥٥، محمود أحمد العشيرى: البناء السّردّي في القصيدة الجاهلية - رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة الفيوم عام ٢٠٠٤ - ص ١٦.